

CONTRIBUTOS PARA A COMPREENSÃO
DOS MEIOS DE PRODUÇÃO GRÁFICA
EM LIVROS DE FOTOGRAFIA

ANDRÉ PIMENTEL SANTOS

Contributos para a Compreensão
dos Meios de Produção Gráfica
em Livros de Fotografia

•
Dissertação para obtenção do grau
de Mestre em Design Gráfico
e Projectos Editoriais

•
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade do Porto

•
Modalidade de Investigação
Trabalho de Projecto

•
Orientador
Professor Doutor José Carneiro

•
André Pimentel Santos
Porto, 2015

Para o meu avô.

Resumo

Este projecto de investigação pretende contribuir para a compreensão dos meios de produção gráfica no livro de fotografia. Assente numa perspectiva teórica, esta dissertação procura analisar e estudar a evolução histórica do livro de fotografia aliado à evolução dos processos de impressão.

Esta dissertação pretende identificar processos de produção usados ao longo da história dos livros de fotografia. Recorrendo a uma análise técnica e histórica, este estudo foca-se na identificação tecnológica de processos de produção editorial e na forma de como contribuíram para o entendimento da reprodução da fotografia em livros. Partindo da análise à literatura existente sobre o tema, assim como outras fontes de informação consideradas relevantes, como vídeos, entrevistas, informação disponível na *internet*, pretende-se construir uma opinião informada e fundamentada sobre a relação entre as duas áreas, os processos de produção gráfica e o livro de fotografia.

É construída uma análise desde o aparecimento dos primeiros livros de fotografia até à contemporaneidade, enquadrando as publicações ao longo de um percurso histórico juntamente com os métodos de reprodução de imagem aplicados à sua produção. Cada processo identificado está acompanhado de uma apresentação visual de imagens exemplificativas deste mesmo estudo. Esta análise pretende criar uma descodificação desta relação, entre textos e opiniões analisadas durante o processo de investigação sobre a evolução das duas matérias.

Abstract

This research project intends to study the contribution of the evolution of graphic production for the photobook. Based on a theoretical perspective, this dissertation proposes to analyse and study the historical development of the photobook together with the progress of printing processes.

Consisting of a textual discourse, this thesis aims the reflection and the identification of the production processes used over the history of photobooks, in a technical and historical content, by studying how the technological evolution of production processes contributed to the comprehension of photography's reproduction in books. Having as a starting point the analysis of the existent literature, complemented with other sources of information such as videos, articles, blog posts, etc., the building of an informed opinion on these two subjects, the graphic production process and the photobook, is the main achievement.

A review since the emergence of the first photobooks until their contemporariness, starting off with the historical background to the association with the image reproduction processes applied to books production, is accompanied by a visual presentation of exemplifying images of this study. This examination aims to decode this relationship by analysing texts and opinions, during the process of investigation on the evolution of the two themes.

Introdução		19
Livro De Fotografia Na Era Do Seu Aparecimento	Processos Com Prata	
<i>Os Primeiros Métodos De Produção no Livro</i>	Papel-Salgado e Calótipo	23
	Papel Albuminado	33
	Papel de Gelatina	45
	Processos Sem Prata	
	Impressão de Carbono	55
	Cianotipia	63
	<i>Woodburytype</i>	69
	Platinotipia	79
	Processo Com Tinta	
	Cromolitografia	85
	Fototipia	91
	Fotogravura	103
	Meio-Tom	115
Livro de Fotografia Num Tempo de Mudança	Rotogravura	131
<i>Novas Plataformas De Produção Gráfica</i>	Litografia <i>Offset</i>	143
	<i>Offset Duotone</i>	155
	<i>Offset Tritone</i>	165
	<i>Offset a Cores</i>	175

Livro de Fotografia na Contemporaneidade	Produção e Publicação	193
<i>Avanço Tecnológico</i>	Processos de Produção Digitais	199
	Impressão Laser	201
	Impressão Jacto de Tinta	209
 Nomenclatura do Livro	 Componentes	 219
	Formato	221
	Papel	227
	Acabamentos	237
 Conclusão		 251
 Glossário dos Processos de Impressão		 259
 Referências Bibliográficas		 281
 Anexo		 295
<i>Conversa Com André Príncipe</i>		
 Agradecimentos		 303

Nota ao Leitor

O texto da dissertação não foi escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico, por opção do seu autor, de acordo com o período de transição estabelecido (13 de Maio de 2009 até ao fim de 2015) e definido pelo artigo 2º da Resolução da Assembleia da República nº35/2008, publicada no Diário da República, I.ª 145, de 29 de Julho de 2008, pp. 4802-4803.

Todas as citações presentes nesta dissertação foram traduzidas livremente da sua língua original para português, pelo autor, razão pela qual figura em nota o excerto de texto na sua versão original. Palavras e expressões que não permitiram uma tradução adequada encontram-se identificadas em *itálico* como evidência de estrangeirismo à língua portuguesa.

Os créditos das imagens estão identificados nas respectivas legendas, excepto em que estas sejam da autoria do autor.

Introdução

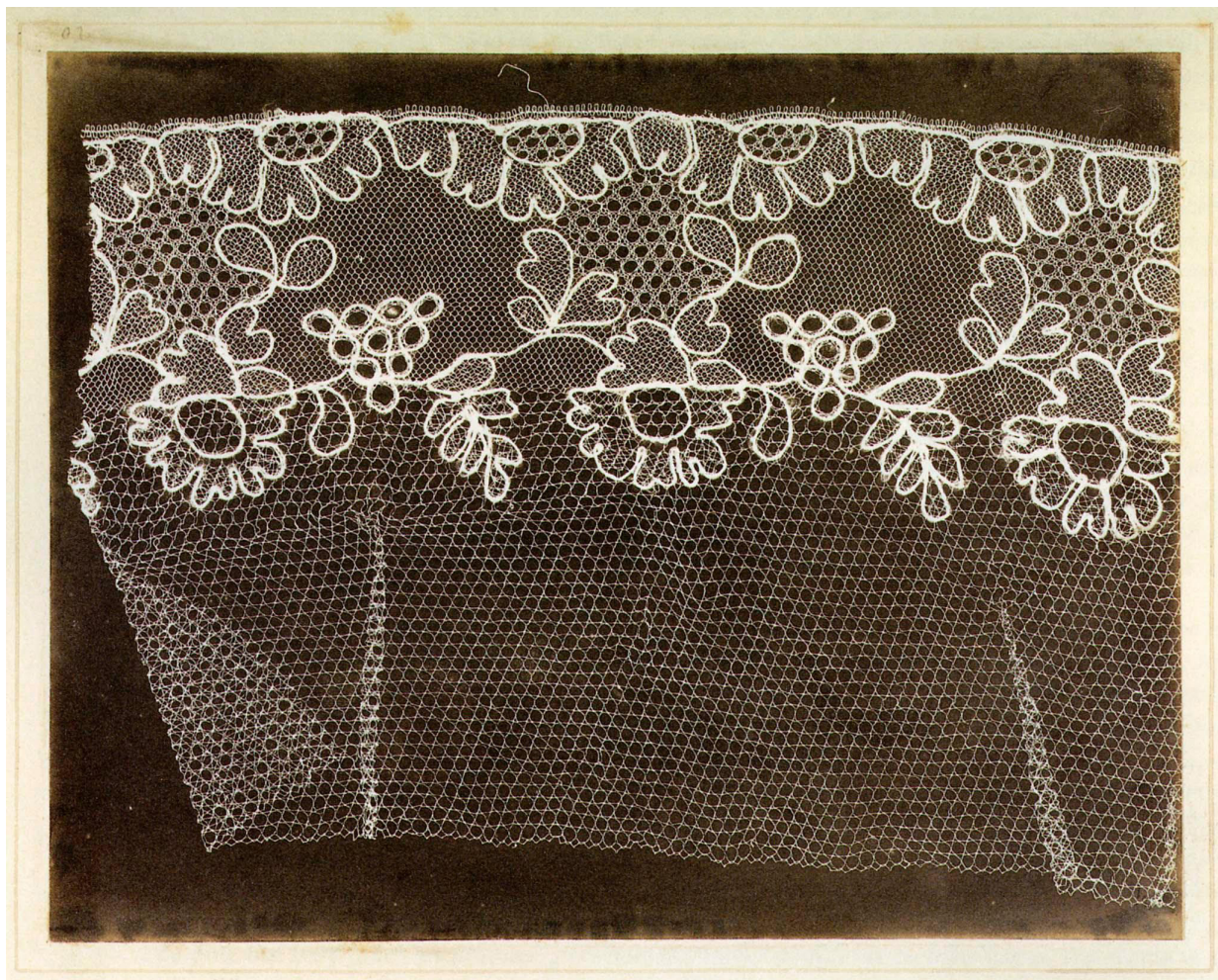
O presente projecto de dissertação é motivado pelo interesse em compreender a relação do livro de fotografia e os meios de produção gráfica, procurando perceber de que modo os meios de produção gráfica contribuíram para a evolução do livro de fotografia. Para tal, é feita uma identificação dos processos de produção aplicados ao longo da história do livro, desde o aparecimento e aplicação da fotografia no livro, no séc. XIX, passando pelo séc. XX, até aos modos como o livro é concebido na contemporaneidade.

Todos os processos de produção gráfica aqui mencionados foram utilizados na realização de livros de fotografias, focando somente a investigação na reproduzibilidade da fotografia na própria publicação fotográfica. Sendo que, esta investigação visa exclusivamente os processos de impressão no livro e não os processos de digitalização das obras ou processos de tratamento de imagem.

Ao longo desta identificação são apresentados casos de estudo de obras de autores que optaram por certas técnicas de produção na transcrição do seu trabalho para uma peça como o livro.

Após o desenvolvimento principal da investigação é analisada a nomenclatura do livro, abordando as componentes do livro de fotografia, o formato, o papel e os acabamentos.

Por fim, recorrendo ao livro *The Genius of Photography* (2011), de Gerry Badger, feito um levantamento alargado, ainda que de forma resumida, de processos fotográficos e de reprodução fotográfica, incluindo aqueles em que não se aplica uma produção editorial.



•
Livro De Fotografia Na
Era Do Seu Aparecimento

•
Os Primeiros Métodos De
Produção No Livro

Papel-Salgado E Calótipo

O processo do papel-salgado foi criado pelo Inglês William Henry Fox Talbot por volta de 1830, porém, foi inicialmente abordado por Thomas Wedgwood (1771-1805) e Joseph Niépce (1765-1833), que desenvolveram o conceito do processo de papel-salgado, ainda que incapaz de fixar ou estabilizar as suas imagens.

“O composto de prata mais comum nos primórdios da fotografia era o cloreto de prata, o que envolve o problema técnico de não ser solúvel na água. Não é possível fazer uma solução de cloreto de prata e revestir uma folha de papel [...]”¹ (Benson, 2008: 102). Em meados dos anos 1930, no séc. XIX, William Henry Fox Talbot (1800-1877) criou o que se veio a chamar de “papel sensível”, durante os seus estudos do desenho fotogénico (*photogenic drawing*),² pincelando uma folha de papel de escrever com uma solução de sal vulgar, o sal de cozinha (cloreto de sódio), secando-o e em seguida pincelando com uma solução de nitrato de prata.³ A origem do termo “papel-salgado” provém deste revestimento. O momento em que os dois compostos entravam

•
23

1. Transcrevemos a passagem no original: “The silver compound most commonly used in early photography was silver chloride, which involves an interesting technical problem in that it is completely insoluble in water. You cannot make a solution of silver chloride and coat it on a sheet of paper, no matter how hard you try [...]”

2. “*Photogenic drawings* ‘desenhos fotogénicos’, termo para o qual usou o radical grego ‘fós’, que significa ‘luz’, querendo pois significar ‘desenho feito pela luz’”. Informação disponível em <http://www.tipografos.net/fotografia/calotipo.html> (consultado em: 10 de Maio de 2015).

3. “Nitrato de prata é um composto químico de fórmula molecular AgNO_3 . É sal inorgânico, sólido à temperatura ambiente, de coloração esbranquiçada, sensível à luz. É venenoso e forte agente oxidante, a ponto de causar queimaduras por contacto directo e irritação por

em contacto produzia um revestimento de cloreto de prata sensível à luz, o papel escurecia quando exposto à luz. “A prata é suportada pelas fibras do papel [...]”.⁴

O processo de papel-salgado é por vezes confundido com o calótipo, em parte porque era normalmente usado para fazer impressões de papéis negativos de calótipos: “O primeiro processo prático de negativo-positivo, o calótipo idealizado por William Henry Fox Talbot como um melhoramento aos seus desenhos fotogénicos, forma as bases para toda a fotografia moderna antes da invenção da câmara digital. Patenteado em 1841, o calótipo usava papel de escrever fino como base para o negativo e posteriormente para a impressão positiva. Este papel era revestido com sal de prata, exposto à luz na câmara e, então revelado, produzia o negativo. Para produzir uma impressão positiva, o negativo era impresso por contacto à luz solar com outra folha de papel similarmente sensibilizada. A impressão resultante era conhecida como uma impressão de sal (ou papel-salgado). Impressões de composto de sal a

inalação ou contacto com a pele, mucosas ou olhos. É bastante solúvel em água, formando soluções incolores.” Informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Nitrato_de_prata (consultado em: 10 de Maio de 2015).

4. Transcrevemos a passagem no original: “In salted paper the silver is held by the fibers of the paper” Informação disponível em <http://www.alternativephotography.com/wp/pop-printing-out-process/printing-out-processes> (consultado em: 10 de Maio de 2015).

partir de negativos de papel têm uma textura rugosa porque as fibras do papel do negativo são também incorporadas na imagem final, resultando numa perda de detalhe. A palavra ‘calótipo’ é muitas vezes usada livremente para se referir às impressões feitas de papéis negativos assim como aos próprios negativos, mas Talbot usava-o apenas para negativos e como Gordon Baldwin sugere parecem ambos mais simples e mais correctos de fazer”⁵ (Badger, 2007: 236).

Este processo de impressão pode ser encontrado em livros de fotografia — tal como foi investigado no livro *The Photobook: A History Volume I* (2004), de Martin Parr e Gerry Badger —, livros como, *Egypte, nublei, palestine et syrie* (1852), de Maxime Du Camp (1822-1894); *Le Nil - monuments - paysages* (1854), de John Beasley Greene (1832-1856); *Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte* (1854 e 1856), de Auguste Salzmann (1824-1874).

5. Transcrevemos a passagem no original: “The first practical negative-positive process, the calotype was devised by William Henry Fox Talbot as an improvement on his photogenic drawings, and forms the basis for all modern photography before the advent of the digital camera. Patented in 1841, the calotype employed thin writing paper as the base for the negative and subsequent positive print. This paper was coated with a silver-salt solution, exposed to light in the camera, and then developed, thereby producing the negative. To produce a positive ‘print’, the negative was contact printed in sunlight with another, similarly sensitised sheet of paper. The resultant print was known as a salt (or salted-paper) print. Salt prints from paper negatives have a roughish texture because the paper fibres of the negative are also incorporated in the final image, resulting in a loss of detail. The word ‘calotype’ is often used loosely to refer to the prints made from paper negatives as well as the negatives, but Talbot used it only for negatives, and (as Gordon Baldwin suggests) it seems both simpler and more correct to do so.”

Entre 1847 e 1851 Louis-Désiré Blanquart-Evrard, um comerciante de tecidos interessado em química fez uma série de apresentações à Académie des Sciences Francesa, nas quais apresentava os vários esforços que havia feito para melhorar o calótipo de Fox Talbot. Em Setembro de 1851, Blanquart-Evrard abriu a Imprimerie Photographique, em Lille, um estabelecimento especificamente projectado para oferecer a artistas e amadores a produção, em números ilimitados, de impressões positivas a partir de negativos de vidro ou papel.⁶ Sem dúvida que a maior conquista da Imprimerie foram os três livros de viagens e as fotografias antiquárias do Médio Oriente.⁷ A primeira publicação destes três livros é *Egypte, nublei, palestine et syrie* de Du Camp, em 1852, e pelas palavras de Parr e Badger “[...] um marco na história do livro de fotografia [...]”⁸ (Parr *apud* Badger, 2004: 16).

Esta obra de Du Camp está ilustrada com cento e vinte e cinco impressões salgadas, também produzidas na Imprimerie de Blanquart-Evrard.⁹ A obra de Du Camp, com as suas imagens rígidas, parece quebrar com o

6. Informação retirada do livro de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 16-17.

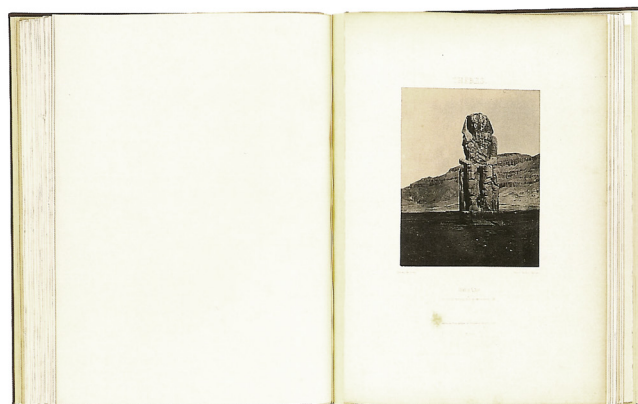
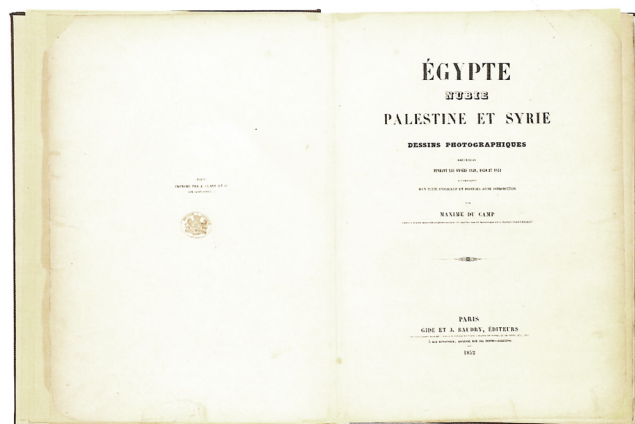
7. Informação retirada do livro de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 16.

8. Transcrevemos a passagem no original: “[...] a landmark in the history of the photobook [...]”

9. Informação retirada do livro de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 16-17.

modelo do Romântico em voga a partir de metade do séc.XVIII. Constituindo uma nova visão, esta publicação foi seguida pelas restantes duas obras de John Beasley Greene, um jovem egiptologista, e Auguste Salzmänn, um fotógrafo e arqueólogo. *Le Nil* publicado em 1854 por Greene, apesar de seguir as pisadas da fotografia de viagem de Du Camp, a sua abordagem é notoriamente diferente da de Du Camp e de Salzmänn. As imagens de Greene demonstram já uma preocupação primária acentuada tanto a nível da escala como na forma como insere o objecto principal no meio circundante, dando-nos a ideia uma ideia mais contemplativa da imagem, como se pensasse a fotografia como uma pintura. *Jérusalem* de Salzmänn, publicado entre 1854 e 1856, talvez devido à sua visão enquanto arqueólogo, a sua obra envolve uma narração a partir de um registo topográfico da cidade: “As imagens de Salzmänn são especificamente arquitectónicas, topográficas e arqueológicas [...]”¹⁰ (Parr *apud* Badger, 2004: 16). Tanto a obra de Greene como de Salzmänn seguem a mesma abordagem de Du Camp, de documentação de viagem, fotografando o Médio Oriente.

10. Transcrevemos a passagem no original: “Salzmänn’s images are specifically architectural, topographical and archaeological [...]”.





Maxime Du Camp.

Le Sphinx, Egypte Moyenne.

Maxime Du Camp

Egypte, nubie, palestine et syrie

Gide et J Baudry, Paris, 1852

440 x 315 mm

© Phaidon Press, Wikimedia Commons



John Beasley Greene

Le Nil - monuments - paysages

Imprimerie Photographique de Blanquart-Evrard, Lille, 1854

395 x 560 mm

© Phaidon Press, The Metropolitan Museum of Art



Auguste Salzmann

Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte

Gide et J Baudry, Paris, 1856

615 x 435 mm

© The New York Public Library, Phaidon Press

•

Papel Albuminado

A impressão em papel albuminado foi inventada em 1850 pelo Francês Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872). Esta foi a principal técnica de impressão até à invenção dos papéis de gelatina criados no final do séc. XIX.¹¹

O anterior método de impressão em papel, o papel-salgado, produzia imagens directamente suportadas pelas fibras do papel, o que as tornava de certa maneira cruas e pouco detalhadas. Eram imagens totalmente mate,¹² o que significa que nunca conseguiriam ter fortes valores de preto. As superfícies mate difundem a luz reflectida, impedindo o elevado grau de absorção da luz necessária para representar valores tonais muito escuros.

A solução era a impressão de albumina, cujo nome provém do facto da imagem estar presa ao papel por uma espessa camada de albumina:¹³ uma proteína solúvel encontrada na clara do ovo usada para fixar os sais de prata ao papel.¹⁴ Isto permitia que a imagem não fosse directamente

11. Transcrevemos a passagem no original: "In 1847 Blanquart-Evrard became the first to publish the procedure for the calotype negative/positive paper process in France... his most significant contribution was the introduction in 1850 of the albumen paper print process, the primary printing medium until gelatin papers superceded it in the late 1800s." Informação disponível em <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1992/louis-dsir-blancuart-evrard-french-1802-1872/> (consultado em: 14 de Maio de 2015)

12. Mate, *adj.* 2. *gén.* (do Fr. *mat*). Embaciado; fosco [...], *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, 1985, Círculo de Leitores.

13. Albumina (latim: albus, branco) refere-se de forma genérica a qualquer proteína que é solúvel em água, moderadamente solúvel em soluções salinas, e sofre desnaturação com o calor. Informação disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Albumina> (consultado em: 14 de Maio de 2015).

suportada pelas fibras do papel mas sim acima delas, na superfície revestida. As impressões em albumina, ao contrário do papel-salgado, produziam um revestimento relativamente brilhante capaz de reproduzir valores altos de escuros. Este novo método aumentou o nível de prata presente na impressão, “o revestimento de albumina conseguia suportar muito mais sal sensível do que o papel-salgado”¹⁵ (Benson, 2008: 108).

A impressão em albumina surgiu como uma necessidade de se conseguir reproduzir a gama tonal do processo *wet-plate*,¹⁶ que surgiu após o papel-salgado. O *wet-plate* era um processo muito idêntico ao daguerreótipo, relativamente ao detalhe e tonalidade. Uma vez que o papel-salgado não tinha a capacidade de reproduzir os mesmo valores tonais, foi criado o processo de albumina. Após este avanço o daguerreótipo praticamente caiu em desuso, “[...] uma vez que este par de técnicas se espalhou, o daguerreótipo estava efectivamente morto”¹⁷ (Benson, 2008: 108). “As impressões em albumina dominaram a fotografia do séc. XIX [...] o processo de albumina produziu mais impressões do que todos os

14. Informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Impressão_em_papel_albuminado (consultado em: 14 de Maio de 2015).

15. Transcrevemos a passagem no original: “The albumen coating could hold far more sensitive salt than salted paper did [...]”.

16. *Wet-Plate* ou Colódio Húmido é processo fotográfico para negativos em vidro, cuja chapa é coberta com uma solução de colódio e iodeto de cádmio. E estando ainda húmida era imersa numa solução de nitrato de prata. Depois de exposta, a chapa era revelada em ácido pirogálico ou em sulfato ferroso, sendo depois lavada e fixada em hipossulfito de sódio, novamente lavada e posta a secar. Todo o processo tinha de acontecer enquanto a chapa estava húmida, daí o nome *wet-plate*, pois seca não era sensível nem ao revelador, nem ao fixador. Informação disponível em http://photographiamuseuicentes.gov-madeira.pt/proc_/colodiohumido.html (consultado em: 14 de Maio de 2015).

outros métodos de impressão químicos [...] não exigia revelação — era feita por exposição directa ao sol, a imagem formava-se enquanto a impressão era exposta [...] as porções mais escuras da imagem, fortemente expostas, mascaravam-se a si mesmas e portanto eram expostas a valores mais baixos do que os valores mais luminosos. Isto alterou a escala tonal no negativo, resultando em impressões que descreviam os meios e altos tons fielmente, conseguindo ainda suportar detalhes nas sombras. Em várias maneiras a descrição tonal de uma impressão de albumina supera os papéis de revelação modernos”¹⁸ (Benson, 2008: 110).

Este processo está presente em diversos livros de fotografia do séc. XIX, tais como, e segundo encontramos referenciado no livro *The Photobook: A History volume I*, de Parr e Badger; *Photographic Views of Madura* (1858), de Captain Linnaeus Tripe (1822-1902); *The Yosemite Book: A Description of the Yosemite Valley and the Adjacent Region of the Sierra Nevada, and of the Big Trees of California* (1868), de Josiah Dwight Whitney; *The Arctic Regions: Illustrated with Photographs Taken on an*

17. Transcrevemos a passagem no original: “[...] Once this pair of techniques spread, the daguerreotype was effectively dead.”

18. Transcrevemos a passagem no original: “Albumen prints dominated nineteenth-century photography... the albumen process produced far more prints than all of the other chemical printing methods...”,”required no developing — it was made by direct exposure to the sun, with the image forming as the print was exposed... the darker portions of the picture, which were being heavily exposed, masked themselves and therefore were exposed at a slower rate than the lighter values. This altered the scale of tones in the negative, resulting in prints that described middle and lights values beautifully while still holding detail in the shadows. In many ways the tonal description of an albumen print surpasses that of modern developing papers.”

Art Expedition to Greenland (1873), de William Bradford (1823-1892).

O depósito de prata de uma impressão de albumina tem um grão extremamente fino e, quando fixado com hipo,¹⁹ enfraquece e assume uma tonalidade amarelada. Para prevenir esta mudança, as impressões de albumina eram alteradas com uma solução de ouro, o que lhes dava uma cor acastanhada. Se a impressão fosse mergulhada numa solução de cloreto de ouro, antes de ser fixada, a sua cor alterava-se, tornando a imagem mais permanente. A prata é um metal relativamente estável mas altera-se quando exposto ao ar durante um período de tempo. O ouro era aplicado de forma a fortalecer esta condição da prata.²⁰

Photographic Views in Madura de Linnaeus Tripe é uma obra focada na captação de imagens e registo da cultura indiana de Madura. Linnaeus Tripe, um capitão do exército Britânico, foi encarregue de fotografar a cultura indiana ao cargo da British East India Company: “O capitão do exército, Linnaeus Tripe, não só realizava excelentes fotografias como

19. Tiossulfato de sódio, é frequente a grafia de tal sal como tiossulfato, também chamado erradamente de hipossulfito de sódio, tem aspecto sólido cristalino, de cor branca e é também utilizado na indústria fotográfica na formulação de banhos fixadores. Informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Tiossulfato_de_sódio (consultado em: 15 de Maio de 2015).

20. Informação retirada de Benson, Richard. *The Printed Picture*, Estados Unidos, 2008, p.108-110.

também as tinha publicadas [...] Em Fevereiro de 1855, a British India Company [...] decidiu que o seu programa de registo da antiga arquitectura da Índia seria, no futuro, encarregada aos fotógrafos em vez de desenhadores”²¹ (Parr *apud* Badger, 2004: 26). Tripe, comissionado pela Madras Presidency para fotografar arquitectura e antiguidades no Sul da Índia, estabeleceu como objectivo fotografar a geografia, topografia, geologia e história natural de Madura, publicando *Photographic Views in Madura* em 1858. As suas fotografias foram produzidas em albumina a partir de negativos de papel encerado.²²

Em 1860 o governador de Madras deu o programa por descontinuado, uma vez que os livros não eram um sucesso comercial e era altamente dispendioso um volume grande de produção num processo que ainda não permitia qualquer mecanização.²³ Problema que viria a ser solucionado graças à invenção de Alphonse Louis Poitevin, ao descobrir que a gelatina endurecia em proporção à quantidade de luz incidente (ver Fototipia, p. 91). “Existiam, porém, bons livros de viagem de outras partes do mundo,

21. Transcrevemos a passagem no original: “The army captain Linnaeus Tripe, not only made many fine photographs, but also had them published [...] In February 1855 the British India Company [...] decided that its programme of recording ancient Indian architecture would, in the future, be carried out by photographers rather than draughtsmen”.

22. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 19, 26.

23. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 19, 26.

como *The Yosemite Book* (1868) de Josiah Dwight Whitney e também com fotografias de Carleton E Watkins, *The Arctic Regions* (1873) de William Bradford [...]”²⁴ (Parr *apud* Badger, 2004: 18). Ainda que, sendo também um gênero de experimentalismo no registo de viagem, estas obras exteriorizaram a tendência do registo oriental, fotografando o Vale de Yosemite e as regiões do Ártico.

Estas publicações, tal como todas as aplicadas no livro de fotografia que antecede os processos fotomecânicos e rotativos, têm uma peculiaridade que as distingue dos livros produzidos de uma forma mecanizada. Isto é, independentemente dos volumes produzidos, as imagens seriam sempre colocadas manualmente em cada página de uma forma singular e única. As obras de Josiah Dwight Whitney (1819-1896) e William Bradford (1823-1892) não são exceção. Relativamente a Josiah Dwight: “Capa dura revestida por um tecido vermelho-acastanhado ou azul-esverdeado, letras douradas e couro marroquino [...] A primeira edição, publicada em 1869, embora a data de impressão seja 1868. Ap-

24. Transcrevemos a passagem no original: “There were, however, fine travel books emanating from other parts of the world, like Josiah Dwight Whitney’s *The Yosemite Book* (1868), with photographs by Carleton E Watkins, and William Bradford’s spectacular *The Arctic Regions* (1873) [...]” (consultado em: 15 de Maio de 2015).

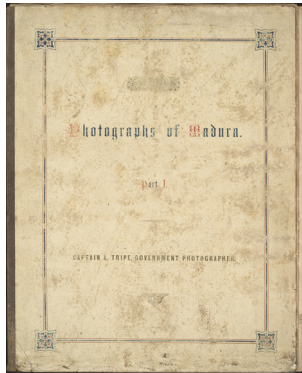
enas duzentas e cinquenta cópias da primeira edição foram impressas, assim como todas as fotografias em albumina, que eram feitas e colocadas no livro manualmente.”²⁵

A viagem de Bradford, enquanto pintor Americano, nasceu com o propósito principal de ser uma viagem de reunião de material para as suas obras. Com o propósito de criar esboços exclusivos, Bradford socorreu-se do apoio de dois fotógrafos, John Dunmore e George Critcherson. Esta viagem não só permitiu a Bradford reunir os esboços necessários como deu lugar à obra *The Arctic Regions*, contando com cento e vinte e nove impressões em albumina.²⁶ Esta obra, publicada em 1873, devido a toda a sua ornamentação assim como o carácter óbvio de exclusividade, tornou-se um dos livros de fotografia mais cobiçados: “Não mais de trezentas cópias [...] sabe-se que foram impressas. O livro tem sido alvo de grande desejo de posse pelas maiores livrarias e museus da América e Europa, e de alguns coleccionadores mais afortunados.”²⁷

25. Transcrevemos a passagem no original: “Hardbound in either dark red-brown or blue-green cloth, gilt lettering, and morocco leather spine [...] This is the first edition, released in 1869, although the date printed is 1868. Only 250 copies of the first edition were printed, as all albumen photographs, were made and tipped-in by hand.” Informação retirada de http://www.yosemite.ca.us/library/the_yosemite_book/the_yosemite_book.pdf (consultado em: 16 de Maio de 2015).

26. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 31.

27. Transcrevemos a passagem no original: “No more than 300 copies [...] are known to have been printed. The book has been a prized possession of major American and European museums and libraries, and a few fortunate collectors, ever since.” Informação retirada de <http://whalingmuseum-arcticvisions.org/book/> (consultado em: 16 de Maio de 2015).



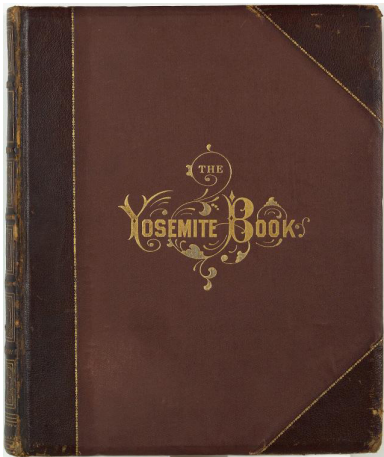
Captain Linnaeus Tripe

Photographic Views in Madura

Madras Presidency, Madras, 1858

460 x 440 mm

© The Metropolitan Museum of Art, Wikimedia Commons



Josiah Dwight Whitney

*The Yosemite Book: A Description of the Yosemite Valley and the
Adjacent Region of the Sierra Nevada, and of the Big Trees of California*

J Bien, Nova Iorque, 1868

298 x 248 mm

© The New York Public Library





William Bradford

The Arctic Regions: Illustrated with Photographs Taken on an Art Expedition to Greenland

Sampson Low, Marston, Low and Searle, Londres, 1873

612 x 485 mm

© Whaling Museum

•

Papel de Gelatina

Com a chegada do final do séc. XIX, a fotografia começou mais uma grande transição na sua história, o uso da placa seca (*dry plate*).²⁸ Iremos explicar aqui o processo da placa seca para uma maior percepção da sua importância na abordagem à fotografia (ver Glossário dos Processos de Impressão p. 251). O processo anteriormente abordado aqui, o processo de albumina, entrou lentamente em desuso, devido ao sucesso da placa seca: “O processo de albumina, o gigante de todos os meios de impressão fotográfica foi condenado pela propagação da placa seca [...]”²⁹ (Benson, 2008: 122).

Apesar do processo de impressão de gelatina de prata não estar muito presente em livros de fotografia do séc. XIX, constando por exemplo no livro *The Book of Bread* (1903), de Owen Simmons, aparece apenas referenciado mais habitualmente já no séc. XX, em meados dos anos 1930 em obras de Hans Bellmer (1902-1975) como *La Poupée* (1936) ou *Les Jeux de la poupée: Illustres de textes par Paul Eluard* (1949).³⁰

28. Como é possível denotar ao longo deste projecto de dissertação, a placa seca, ou *dry plate*, refere-se a um suporte de impressão fotográfica que não tem a necessidade de estar húmido enquanto é trabalhado.

29. Transcrevemos a passagem no original: “Albumen, the giant of all the nineteenth-century photographic printing mediums, was doomed by the spread of the dry plate [...]”.

30. Informação retirada do livro de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 106

Este processo é de importante referência e tornou-se um marco incontornável no contexto histórico. Por esse motivo, optamos por incluí-lo neste capítulo.

Desenvolvida em 1871, pelo Inglês Richard Leach Maddox (1816-1902), a gelatina de prata é um material versátil e, na época, produzido em massa. Diferencia-se do papel de albumina apenas pela substituição da gelatina pela clara de ovo como suporte dos sais de prata. Este novo papel era exposto ao sol, e tal como o processo de albumina era revestido de ouro de modo a reforçar a permanência da imagem antes de ser aplicado o fixador. A superfície deste novo processo era rígida e brilhante. A beleza do processo de albumina, com a sua superfície brilhante, abriu caminho ao brilho que os papéis modernos viriam a ter, desde que fossem revestidos por emulsão de gelatina de prata. O uso do papel de gelatina tornou-se essencial para o comércio tradicional dos fotógrafos: “Enquanto o papel de albumina tinha desaparecido por completo por volta de 1920, o papel de gelatina continuou a ser produzido

ao longo do séc. XIX. Porque produzia uma excelente imagem que não necessitava de revelação, fotógrafos de retratos podiam facilmente fazer impressões neste papel como provas para os seus clientes. Não sendo revestidas de ouro ou de fixador, as imagens iriam escurecer gradualmente, portanto o cliente teria de voltar ao fotógrafo para comprar uma impressão final”³¹ (Benson, 2008: 122).

The Book of Bread de Owen Simmons, publicado em 1903, situa-se entre os primeiros livros de fotografia do séc. XX. Como podemos observar no livro *The Photobook: A History volume I* (2004) de Martin Parr e Gerry Badger, esta obra de Owen Simmons não é inteiramente constituída por imagens produzidas em gelatina, apenas duas são impressões em gelatina de prata: “Doze fotografias a cor, vinte e sete a preto-e-branco, duas impressões em gelatina de prata coladas”³² (Parr *apud* Badger, 2004: 56). É possível observar nas imagens o trabalho manual da colocação das imagens, uma vez que as imagens estão ligeiramente descoladas na zona onde o papel tem necessariamente de dobrar.

31. Transcrevemos a passagem no original: “While albumen paper had completely disappeared by the 1920s, gelatin printing-out paper continued to be made throughout the twentieth century. Because it produced a superb image that needed no developing, portrait photographers could easily make prints on this paper as proofs for their customers. Being neither gold toned nor fixed, the pictures would gradually darken as they were viewed, so the client would have to come back to the photographer to buy a permanent, final print.”.

32. Transcrevemos a passagem no original: “ 12 colour and 27 b&w photographs (8 tipped-in), 2 pasted-in silver gelatin prints”.

The Book of Bread, tal como o nome indica, é um livro sobre a produção de pão, um livro produzido para produtores de pão. Pelas palavras de Simmons: “Independentemente do quão críticos os leitores possam ser, serão forçados a admitir que nunca antes viram uma colecção tão completa de pães premiados e ilustrados de tal maneira”³³ (Parr *apud* Badger, 2004: 56).

As obras de Hans Bellmer, *La Poupée* (1936) e *Les Jeux de la poupée: Illustres de textes par Paul Eluard* (1949), situam-se trinta e quarenta anos posteriormente à obra de Simmons e aludem, tal como Man Ray, por exemplo, a uma abordagem surrealista. Hans Bellmer era um artista Alemão conhecido especialmente pelo seu trabalho enquanto escultor: “Hans Bellmer era um artista Alemão, mais conhecido pelas suas bonecas de tamanho real que representavam elementos femininos na idade da puberdade, foram produzidas por Bellmer na década de 1930. Historiadores de arte e fotografia também o consideram um fotógrafo surrealista.”³⁴ A carga dramática e sexual das imagens de Bellmer são

33. Transcrevemos a passagem no original: “However critical readers might be, they will be forced to admit that never before have they seen such a complete collection of prize loaves illustrated in such an excellent manner.”

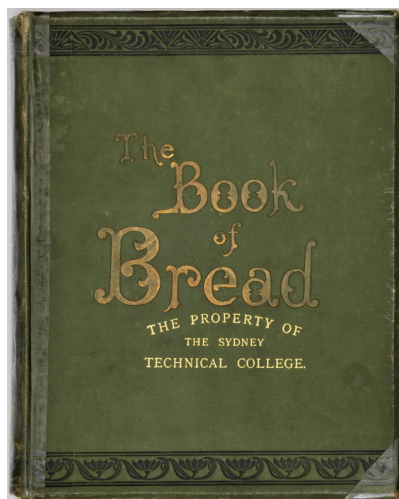
34. Transcrevemos a passagem no original: “Hans Bellmer was a German artist, best known for the life-sized pubescent female dolls he produced in the mid-1930s. Historians of art and photography also consider him a Surrealist photographer.” Informação disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Bellmer (consultado em: 22 de Maio de 2015).

constantes nas dez impressões de gelatina de prata em *La Poupée*, “dez impressões de gelatina de prata”³⁵ (Parr *apud* Badger, 2004: 106), e em *Les Jeux de la poupée: Illustres de textes par Paul Eluard*, com “quinze impressões de gelatina de prata coloridas manualmente”³⁶ (Parr *apud* Badger, 2004: 107). Pelas palavras de Parr e Badger: “Se os Surrealistas eram o grupo artístico, do séc. XX, mais obcecado sexualmente, Hans Bellmer era o Surrealista mais obcecado sexualmente”³⁷ (Parr *apud* Badger, 2004: 106).

35. Transcrevemos a passagem no original: “10 silver gelatin prints”.

36. Transcrevemos a passagem no original: “15 hand-coloured silver gelatin prints”.

37. Transcrevemos a passagem no original: “If the Surrealists were the most sexually obsessed artistic group of the twentieth century, Hans Bellmer was the most sexually obsessed Surrealist.”.



In conclusion, then, there is seen to be really no one cause except the triumph of the ropy germ over the yeast or gas. When this serious disease asserts itself one must first take all precautions to decrease the germs by clean utensils and good materials as much as possible, and more particularly increase the vigour and maturity of the fermentation instead of checking it. It is necessary to get more gas, more ripeness, more lightness, thereby less stickiness and more dryness and more thorough baking, and then quick cooling.

HOLES IN BREAD

CONCERNING holes in bread there are many conflicting opinions. Men engaged daily in the handling of dough differ; thinking men who commit their thoughts to paper are diametrically opposed; but we think the differences of opinion would disappear if the different kinds of holes were kept in mind, and the subject more fully discussed. Holes in bread may be divided into two classes—those, on the one hand, which are more or less distributed in a loaf, being of medium size and numerous, and those, on the other hand, which are very large, being only one or at most two in the entire loaf. There are many subsidiary causes, which we shall proceed to discuss; but the first class of holes, as above, can usually be traced to inadequate fermentation, inadequate proving or inadequate recovery after pressure, at one or more of the various stages. Holes will be minimised or accelerated according to the suitability of the moulding to correspond with the different degrees of ripeness of the doughs. The second class of holes, as above, will be caused where there is too much fermentation, thereby too much degradation and collapsing of the gluten webbing, or to folding in skin or cones, or to pieces of unbroken sponge, or to severe bashing. Sour bread practically never contains the first class of holes, but occasionally, in the making-up, will possess one of the latter class.

Owen Simmons

The Book of Bread

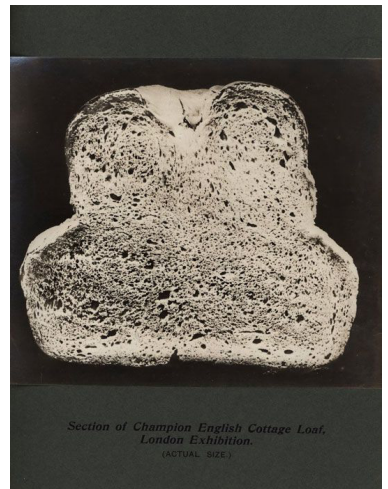
Maclaren & Sons, Londres, 1903

292 x 233 mm

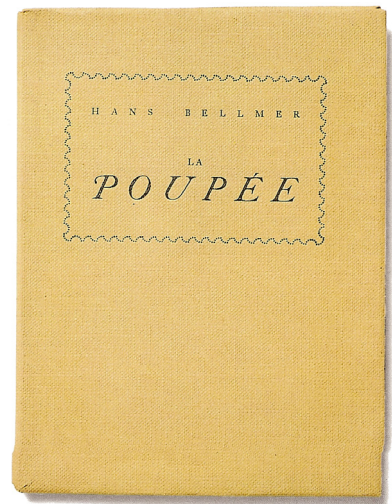
© Josef Lebovic Gallery, Bonhams



*Section of Champion Scottish Plain Loaf,
London Exhibition.*
(ACTUAL SIZE.)



*Section of Champion English Cottage Loaf,
London Exhibition.*
(ACTUAL SIZE.)

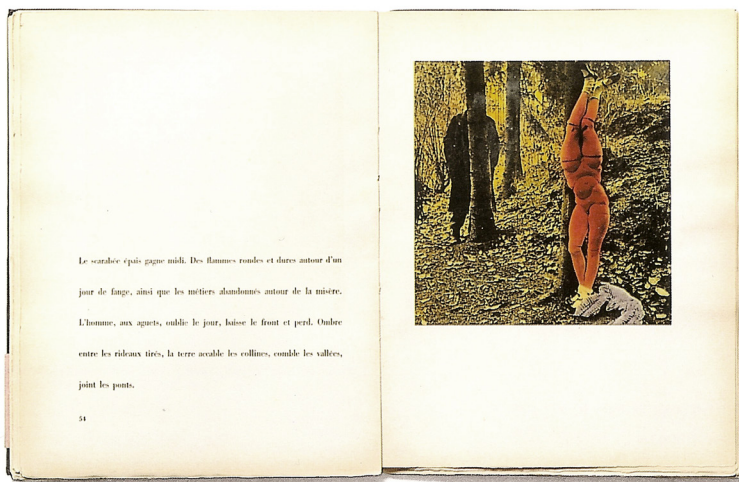


Hans Bellmer

La Poupée Editions GLM, Paris, 1936

170 x 128 mm

© Museum of Modern Art, Nova Iorque; Phaidon Press



Hans Bellmer

Les Jeux de la poupée: Illustrés de textes par Paul Eluard

Les Editions Premières, Paris, 1949

249 x 192 mm

© Phaidon Press, Live Auctioneers

•

Impressão de Carbono

“Apenas o composto de prata é sensível o suficiente para gravar os fracos níveis de luz que atravessam a lente”³⁸ (Benson, 2008: 126). Há uma grande diferença entre a luz necessária para fazer um negativo e para fazer uma impressão. Os sais de prata são um material usado para impressão, bem como para captar uma imagem oculta no negativo, tal como vimos nos processos abordados anteriormente.

Um outro grupo de materiais sensíveis à luz são os *coloides*,³⁹ materiais constituídos por colas e proteínas, endurecendo quando expostos à luz e perdendo a sua solubilidade na água. O coloide mais vulgarmente usado para a impressão fotográfica é a gelatina, o mesmo material encontrado em películas de filme e placas.

O processo de impressão baseado no endurecimento da gelatina é a impressão de carbono (*carbon print*). O tecido de carbono foi introduzido pelo físico Inglês Joseph Swan,⁴⁰ a impressão de carbono consiste em gelatina pigmentada, em vez de prata ou outras partículas de metal

38. Transcrevemos a passagem no original: “Only silver compounds are sensitive enough to record the faint levels of light that come through the lens.”

39. Coloides ou sistemas coloidais ou ainda dispersões coloidais, são sistemas nos quais um ou mais componentes apresentam pelo menos uma das suas dimensões. Informação disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Coloide> (consultado em: 23 de Maio de 2015).

40. Informação retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/Carbon_print (consultado em: 23 de Maio de 2015).

suportadas por uma camada uniforme de gelatina: “Na versão primária do processo de impressão, o tecido de carbono, uma folha de suporte temporário era revestida com uma camada de gelatina misturada com um pigmento de carbono preto.”⁴¹ O processo recebe o seu nome pelo uso inicial de carbono preto como coloração.

Os passos da impressão de carbono desenvolvem-se segundo um método rigoroso, começa com uma folha revestida de gelatina, este papel é insensível à luz, suportando um revestimento relativamente espesso desta matéria, envolvendo-a com uma grande quantidade de pigmento. O papel chamado “tecido de carbono”, revestido com gelatina apenas de um lado da folha, é mergulhado numa solução fraca de dicromato de potássio e quando retirado é-lhe extraído a água numa placa polida de aço cromado, originalmente chamado ferrótipo (*ferrotype*).

Este banho em dicromato de potássio faz com que o tecido de carbono se torne sensível à luz azul, podendo então ser exposto por contacto com o negativo. Após a exposição o papel é mergulhado num tabuleiro de água

41. Transcrevemos a passagem no original: “In the original version of the printing process, carbon tissue, a temporary support sheet coated with a layer of gelatin mixed with a pigment — originally carbon black [...]” Informação disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Carbon_print (consultado em: 23 de Maio de 2015).

fria durante uns minutos e, quando submerso, posto em contacto com uma folha de papel receptor, a sua superfície preprada prende à gelatina.

Este contacto das duas folhas é retirado do tabuleiro e colocada sob pressão durante meia hora. Em seguida, as duas folhas são mergulhadas em água quente a cerca de trinta e oito graus Celcius. Após uns minutos em água quente, a gelatina e o pigmento podem ser vistos a escoar entre as folhas, indicando que a gelatina suavizou. O tecido de carbono pode então ser gentilmente retirado da folha receptora. Após este processo, a impressão aparece no papel receptor, que deve ser lavado suavemente de modo a limpar a gelatina e o pigmento solúvel restantes.

Este método é concluído inserindo a impressão em água fria e, posteriormente, secando-a ao ar. No final de todo o processo ainda não é possível ter a imagem final, uma vez que o resultado é um impressão negativa. Passamos a citar Benson: “Infelizmente a impressão aparece ao contrário — invertida da esquerda para a direita. Isto é corrigido por mais uma vez

transferir a gelatina do anterior receptor para um novo. Aí, a impressão final pode ser seca e colocada de forma permanente para neutralizar a tendência de enrolar [...] A impressão oposta é uma impressão de carbono feita com pigmento preto-esverdeado”⁴² (Benson, 2008: 128).

A impressão de carbono, segundo a análise à pesquisa de Martin Parr e Gerry Badger, não foi usada tendenciosamente nos livros de fotografias, mas ainda assim podemos encontrá-la no livro *Foochow and the River Min* (1873), “80 impressões de carbono”⁴³ (Parr *apud* Badger, 2004: 33) de John Thomson (1837-1921).

John Thomson, natural da Escócia, foi um fotógrafo, geógrafo e viajante.⁴⁴ *Foochow and the River Min* é uma obra resultante da sua viagem à China e à Formosa, na qual se denota a tendência comum da fotografia paisagista nas obras de fotografia de viagem mas, também, a peculiaridade de inserir pessoas nas suas imagens, como está presente em algumas fotografias de *Foochow and the River Min*.

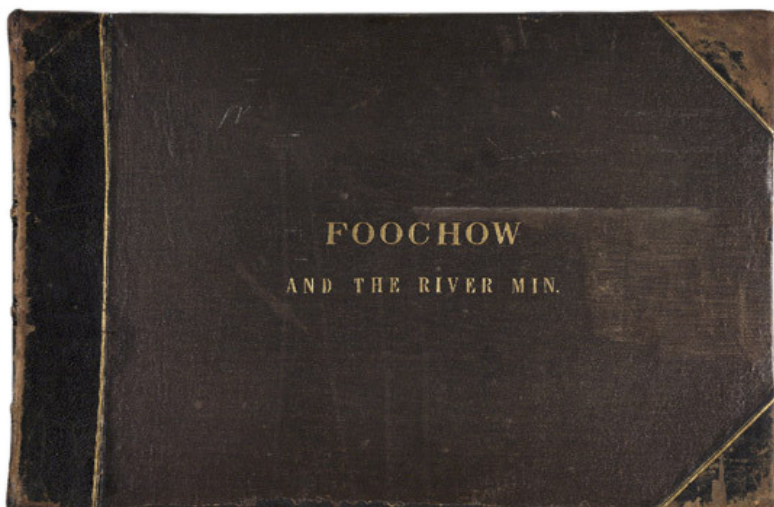
42. Transcrevemos a passagem no original: “Unfortunately the print thus made is backward – reversed from left to right. This is corrected by once more wetting the print and transferring the gelatin from the old receiver to a new one. Then the final print can be dried and mounted to permanently counteract its tendency to curl [...] The print opposite is a magnificent large carbon made with greenish-black pigment.”.

43. Transcrevemos a passagem no original: “80 autotype (carbon) prints”.

44. Transcrevemos a passagem no original: “John Thomson (14 June 1837 – 29 September 1921) was a pioneering Scottish photographer, geographer and traveller.” Informação retirada de [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Thomson_\(photographer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Thomson_(photographer)) (consultado em: 16 de Junho de 2015).

Principalmente na, também sua obra, *Illustrations of China and its People*, publicada um ano depois, em 1874. Era também um fotógrafo que pensava o seu trabalho para o livro de fotografia: “Thomson diferencia-se entre os outros fotógrafos do séc. XIX, uma vez que era igualmente adepto de fotografar paisagens com pessoas. Era também um produtor assíduo de livros de fotografia [...]”⁴⁵ (Parr *apud* Badger, 2004: 32).

45. Transcrevemos a passagem no original: “Thomson is unusual amongst nineteenth-century photographers in that he was equally adept at photographing landscape and people. He was also an assiduous maker of photobooks [...]”.





John Thomson

Foochow and the River Min

The Autotype Fine Art Company, Londres, 1873

365 x 550 mm

© National Media Museum, Phaidon Press

Cianotipia

Uma série de compostos de ferro passa por uma mudança química quando expostos a altos níveis de luz. Dos diversos tipos de impressão, o que usa este mecanismo é a cianotipia.

Descoberta em 1842 pelo Inglês Sir John Herschel (1792-1871),⁴⁶ a cianotipia, ou o seu termo original *cyanotype* ou *blueprint*, é um processo de impressão que reproduz tons azuis, produzindo uma imagem, como o próprio nome indica, em ciano. Este processo era usado por engenheiros no início do séc. XX, como um processo simples e de baixo custo, para produzir cópias de desenhos, referidas como *blueprints*.⁴⁷ A imagem é formada por um composto de ferro insolúvel conhecido como azul prússia, um corante muito usado ao longo da história.

Usar a cianotipia era um processo simples e economicamente acessível: “Se um material caro como a prata fosse usado, as impressões custariam muito mais, ao invés disso são extremamente baratas, e o processo é simples [...]”⁴⁸ (Benson, 2008: 136).

46. [...] descoberto em 1842 pelo cientista inglês e astrônomo Sir John Herschel [...]”. Informação disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cianótipo> (consultado em: 22 de Maio de 2015).

47. Transcrevemos a passagem no original: “Engineers used the process well into the 20th century as a simple and low-cost process to produce copies of drawings, referred to as blueprints.” Informação disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Cyanotype> (consultado em: 22 de Maio de 2015).

48. Transcrevemos a passagem no original: “If an expensive material like silver were used, the prints would cost many times as much, instead they are extremely cheap, and the processing is simplicity it itself [...]”.

Durante décadas a cianotipia foi utilizada como suporte para desenhos técnicos como projectos de arquitectura e engenharia, facilitando e codificando a informação entre equipas. Estas impressões, tal como as fotografias em cianotipia, apresentam tons azulados, mas neste caso, “[...] uma *blueprint* é constituída por linhas brancas e um fundo azul [...]”.⁴⁹ A expressão *blueprint* foi aqui apresentada, e não cianotipia, pelo facto de abordarmos o processo no uso da engenharia e não da fotografia. Na década de 1950 a *blueprint* começou a ser substituída pela impressão diazo (diazótipo),⁵⁰ um processo de coloração mecanizado de exposição e de revelação. Contudo, quando a *blueprint* é utilizada com finalidade fotográfica tem um escala tonal nunca possível nos desenhos de engenharia, passando a designar-se cianotipia. Muitos fotógrafos trabalharam com este processo como sendo o seu método principal, Anna Atkins (1799-1871) foi uma das grandes pioneiras da fotografia e uma vanguardista a pensar a fotografia como parte integrante do livro de fotografia, construindo *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, entre 1843 e 1853.

49. “Um *blueprint* usualmente se constitui de linhas brancas em um fundo azul”. Citação transcrita de português brasileiro, Informação disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Blueprint> (consultado em: 24 de Maio de 2015)

50. “Diazo, Diazótipo - No método diazótipo, o papel é sensibilizado à luz com uma mistura de sal de diazônio (usado em corantes), um reagente e um ácido que impede que o sal de diazônio e o reagente interajam. Um original semi-transparente é colocado no topo do papel sensibilizado e uma cópia do mesmo tamanho do original é feita através de contacto directo. A luz, então, destrói o sal de diazônio. A solução ou gás de amônia é usado como um desenvolvedor após a exposição - este neutraliza o ácido e permite que o sal de diazônio remanescente combine com o reagente criando uma tinta azul. Os produtos químicos no papel adquirem coloração apenas nas áreas não expostas à luz. O método diazótipo produz linhas escuras num fundo branco e é o método popular usado actualmente para reproduzir desenhos em formato grande.” Informação disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Blueprint> (consultado em: 24 de Maio de 2015)

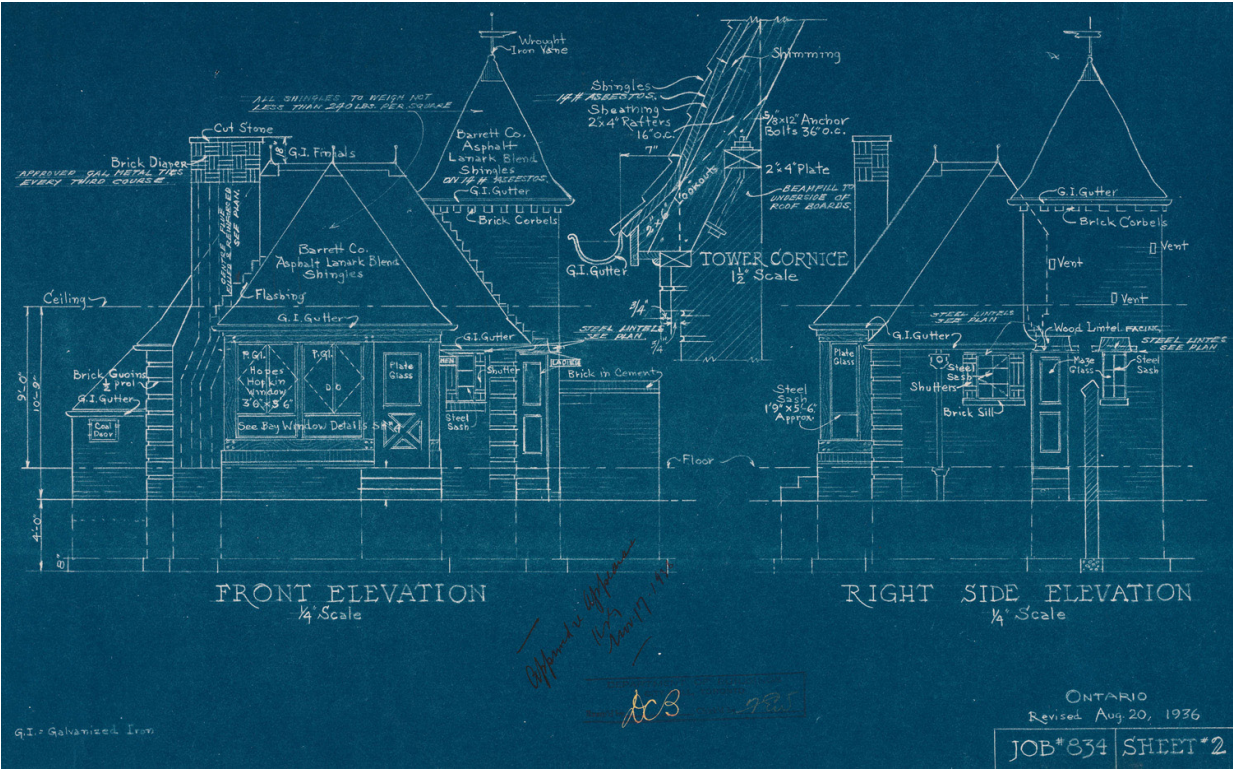
Atkins, nascida em Inglaterra, era botânica e fotógrafa, duas funções distintas conjugadas em *Photographs of British Algae*. Esta obra consiste, tal como o nome indica, na documentação das algas marinhas da costa Britânica. As suas imagens combinando toda a beleza estética com o seu propósito científico, construindo formas semi-abstractas que parecem antecipar a obra de Karl Blossfeldt⁵¹ (Parr *apud* Badger, 2004: 20).

A obra de Atkins, para além de toda a beleza, tornou-se importante pelo facto de ser considerado o primeiro livro de fotografia, e se existe quem defenda uma ideia contrária, pois não recorre a nenhuma câmara fotográfica mas sim a imagens por contacto, é certamente o primeiro livro impresso e ilustrado fotograficamente: “O primeiro livro a ser fotograficamente impresso e ilustrado.”⁵² Relativamente à discordância em ser considerado o primeiro livro de fotografia: “Apesar de que tem sido argumentado que *Photographs of British Algae* [...] era um álbum ao invés de um livro [...]”⁵³ (Parr *apud* Badger, 2004: 20).

51. Informação baseada em Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 20.

52. Transcrevemos a passagem no original: “The first book to be photographically printed and illustrated” Metmuseum, Informação retirada de <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/286656> (consultado em: 24 de Maio de 2015)

53. Transcrevemos a passagem no original: “[...] Although it had been argued that *Photographs of British Algae* [...] was an album rather than a book [...]”.



Exemplo de uma *Blueprint* (1936)

© Wikimedia Commons



Anna Atkins

Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions

Anna Atkins, Halstead Place, Sevenoaks, 1843-53

255 x 205 mm

© Doodlefinder

•

Woodburytype

Inventado em 1864 pelo Inglês Walter Woodbury (1834-1885), o *woodburytype* — referimo-nos ao nome original deste processo, uma vez que, não foi encontrada qualquer passagem do termo para a língua portuguesa — é destacado pela característica de ser o único processo no séc. XIX capaz de combinar a fotografia e a mecânica da prensa. As imagens resultantes não são imagens feitas pela luz nem por químicos, são moldadas.⁵⁴

“Os processos fotográficos químicos devem a sua cor a características dos químicos usados. As impressões de albumina em tons dourados são púrpura porque é a cor produzida por esse químico particular. A impressão de carbono já não depende de uma reacção química, pode ser produzida com qualquer pigmento como colorante. O *woodburytype* também tem esta liberdade uma vez que é, na verdade, uma réplica da impressão de carbono, feita da mesma gelatina e pigmento da impressão original impressão em carbono.”⁵⁵ (Benson, 2008: 132)

54. Informação retirada de *The Woodburytype - Photographic Processes Series - Chapter 9 of 12*, George Eastman House, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cOqsaCu_yw (consultado em: 27 de Maio de 2015)

55. Transcrevemos a passagem no original: “Chemically based photographic processes derive their color from characteristics of the chemicals used. Gold-toned albumen prints are purplish because that is the color produced by that particular chemistry. The carbon print avoids this restriction because it can be made with any pigment as its colorant. The woodburytype too has this freedom, since it is actually a cast replica of a carbon print, made out of the very same gelatin and pigment as the carbon original.”

Tal como vimos anteriormente, a impressão de carbono varia em espessura dependendo da quantidade de gelatina endurecida deixada na impressão, de forma a permitir tonalidades diferentes. Onde a imagem é mais escura, o pigmento de gelatina é mais espesso, onde é mais luminosa, a camada de pigmento é mais fina.

O *woodburytype* nasceu da impressão de carbono mas com uma diferença essencial no suporte receptor da gelatina, o pigmento não era impresso numa folha de papel mas num pedaço de vidro. Possibilitando, assim, a rigidez no suporte. Uma vez seca, a fina camada de gelatina, carregando todas as modulações resultantes da exposição à luz, era colocada numa prensa, a alta pressão, sobre uma placa de chumbo, ganhando a forma dos relevos da gelatina.⁵⁶ Esta placa de chumbo era então usada como molde, no qual era colocada gelatina pigmentada aquecida. Após este processo uma folha de papel do mesmo tamanho era colocada cuidadosamente em cima do suporte, já com a gelatina, criando assim três camadas — placa de chumbo (molde), gelatina pigmentada, folha papel — que, posteriormente,

56. Informação retirada de *The Woodburytype - Photographic Processes Series - Chapter 9 of 12*, George Eastman House, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cOqsaCu-yw> e de Benson, Richard. *The Printed Picture*, Estados Unidos, 2008, p. 132.

eram colocadas sob uma prensa. A gelatina, quando pressionada, deslizava entre as duas camadas, libertando os excessos. O resultado era uma imagem impressa com todos os detalhes de uma imagem fotográfica. O *woodburytype* é uma técnica complexa mas, uma vez feito o molde, as imagens podiam ser realizadas em maior quantidade e por menor valor⁵⁷ (Nordström).

Este processo não teve a utilização no livro de fotografia que teve, por exemplo, o processo de albumina, contudo é possível encontrar o *woodburytype* em livros como *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite* (1874), de James Nasmyth (1808-1890) e James Carpenter (1840-1899) e *Street Life in London* (1877-8), de John Thomson (1837-1921), FRGS, e Adolphe Smith (1846-1925) — as seguintes referências foram possíveis recorrendo ao livro *The Photobook: A History volume I* (2004), de Martin Parr e Gerry Badger e ao documentário *The Woodburytype - Photographic Processes Series - Chapter 9 of 12*, da George Eastman House.

57. Nordström, Alison. *The Woodburytype - Photographic Processes Series - Chapter 9 of 12*. George Eastman House, Informação disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cOqsaCu_yw (consultado em: 27 de Maio de 2015)

James Nasmyth era um engenheiro Escocês, criador de ferramentas, e apaixonado por astronomia e fotografia; James Carpenter, era astrónomo Inglês no Royal Observatory em Greenwich.⁵⁸ *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, é resultado do trabalho de ambos e nasce como uma solução ao um problema presente na observação lunar, uma vez que conseguir imagens claras da lua era difícil, fazia com que os astrónomos optassem pelo registo de desenho. “Era extremamente difícil obter uma fotografia lunar suficientemente clara e precisa para uso científico [...] os astrónomos geralmente defendiam que desenhos feitos por observação directa eram mais úteis para os seus propósitos, enquanto que fotografias lunares não eram mais do que fotografias bonitas [...]”⁵⁹ (Parr *apud* Badger, 2004: 51).

A solução a este problema constitui uma das maiores curiosidades a nível de concepção gráfica do livro de fotografia, como também de todo o processo em torno da criação das suas imagens. A obra de Nasmyth e Carpenter conta não com o uso de um processo de produção gráfica de imagens, mas com quatro: “treze woodburytypes, cinco fotogravuras,

58. Informação retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/James_Nasmyth e [https://en.wikipedia.org/wiki/James_Carpenter_\(astronomer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Carpenter_(astronomer)) (consultado em: 27 de Maio de 2015)

59. Transcrevemos a passagem no original: “It was extremely hard to obtain a lunar photograph clear and precise enough for scientific use [...] astronomers generally held that drawings made by direct observation were more useful for their purposes, while lunar photographs were no more than pretty pictures [...]”

60. Transcrevemos a passagem no original: “13 woodburytypes, 5 photogravures, 4 autotypes and 1 coloured chromolithograph”.

quatro impressões de carbono e uma cromolitografia colorida”⁶⁰ (Parr *apud* Badger, 2004: 51).

Para além de toda a riqueza fotográfica e concepção gráfica evidentes, consideramos que para melhor da obra citar Parr e Badger: “A partir dos desenhos cuidadosamente observados de Nasmyth, assim como fotografias, os dois autores construíram moldes de gesso da superfície lunar em grande-escala (tão precisos quanto possível) e fotografaram estes moldes [...] No seu desejo de educar e de demonstrar a teoria de que a lua era ainda vulcanicamente activa, Nasmyth e Carpenter criaram uma analogia fotográfica, comparando o efeito de contracção do rápido arrefecimento da superfície lunar com uma mão enrugada e uma maçã seca”⁶¹ (Parr *apud* Badger, 2004: 51).

Street Life in London, de Thomson e Smith, é uma das primeiras obras de livro de fotografia focada no registo social, neste caso, e como o nome indica, das ruas de Londres. “*Street Life in London* é um trabalho

61. Transcrevemos a passagem no original: “Using Nasmyth’s carefully observed drawings, as well as photographs, they built large-scale plaster models of the lunar surface (as accurate as they could make them), lit them under controlled conditions and photographed them [...] In their desire to educate, and to demonstrate the widely held theory that the moon was still volcanically active, Nasmyth and Carpenter made their photographic analogy, comparing the contracting effect of the rapidly cooling lunar surface with a wrinkled hand and a shrivelled apple”

62. Transcrevemos a passagem no original: “Street Life in London is a pioneering work of social documentation in photographs and words [...] This book presents the first concerted body of work to deal with life on the streets of a major European or American city. Furthermore, it set the photographs into a socially progressive, reforming context.”

pioneiro de documentação social em fotografias e palavras [...] Este livro apresenta o primeiro corpo de trabalho que lida com a vida nas ruas das grandes cidades Europeias como Americanas. Além disso, posiciona as fotografias num contexto social progressivo.”⁶² (Parr *apud* Badger, 2004: 48).

62. Transcrevemos a passagem no original: “Street Life in London is a pioneering work of social documentation in photographs and words [...] This book presents the first concerted body of work to deal with life on the streets of a major European or American city. Furthermore, it set the photographs into a socially progressive, reforming context.”

PLATE II.



J. Nasmyth.

"Woodburytype"

BACK OF HAND TO ILLUSTRATE THE ORIGIN OF CERTAIN MOUNTAIN RANGES
RESULTING FROM SHRINKAGE OF THE INTERIOR

PLATE III.



J. Nasmyth.

"Woodburytype"

SHRIVELLED APPLE.
TO ILLUSTRATE THE ORIGIN OF CERTAIN MOUNTAIN RANGES
RESULTING FROM SHRINKAGE OF THE INTERIOR
OF THE GLOBE.

James Nasmyth, James Carpenter

The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite

John Murray, Londres, 1874

275 x 209 mm

© Internet Archive



THE STREET LOCKSMITH.

John Thomson, FRGS, Adolph Smith

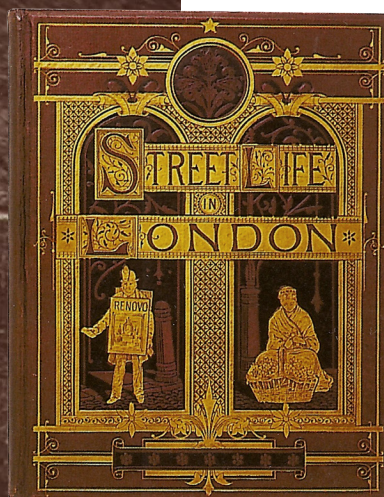
Street Life in London

Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, Londres, 1877-8

270 x 200 mm

© Digital Library

PLATE 17.



•

Platinotipia

Inventada em 1873, pelos ingleses William Willis (1841-1923) e Alfred Clements,⁶³ a platinotipia é considerado um dos processos gráficos mais dispendiosos, pela utilização óbvia do metal de platina. Nas palavras de Osterman, este processo foi uma “tentativa de elevar a fotografia a um estado de *fine-art*”⁶⁴ (Osterman).

Tal como a cianotipia, a platinotipia é feita a partir de materiais da classe dos metais, mas com um resultado final totalmente diferente. Este método usava oxalato de ferro⁶⁵ como material sensível, que após a exposição reduzia o sal de platina a um depósito metálico, tornando-o visível.

Um revestimento feito desta forma não é uma emulsão, não é uma suspensão de um material noutro, como os sais de prata dispersos no revestimento de gelatina sobre a película. Para fazer uma impressão de platinotipia os materiais em cru são apenas dissolvidos na água, separados em diferentes frascos ou outros suportes, posteriormente misturados na proporção certa mesmo antes de serem usados: “A medida

63. Informação retirada de *The Platinum Print - Photographic Processes Series - Chapter 7 of 12*, George Eastman House, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5AmIr9xLxIk> (consultado em: 27 de Maio de 2015).

64. Transcrevemos a passagem no original: “The platinum print comes as an attempt to elevate photography as a fine-art” Osterman, Mark. *The Platinum Print - Photographic Processes Series - Chapter 7 of 12*, George Eastman House, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5AmIr9xLxIk> (consultado em: 27 de Maio de 2015).

65. Oxalato de ferro - Os oxalatos são sais ou ésteres do ácido oxálico. Os principais oxalatos são: oxalato de cálcio e de ferro. Informação disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oxalato> (consultado em: 28 de Maio de 2015).

é feita com conta-gotas — gotas de sensibilizador (o composto de ferro), de metal (sais de platina), e outras de químicos para controlar o contraste. O líquido é distribuído uniformemente com um pincel largo de alta qualidade [...] Após a folha secar é exposta ao negativo, por contacto, usando tanto luz solar como uma lâmpada”⁶⁶ (Benson, 2008: 138). Após a exposição surge uma imagem fantasma no papel, e assim que colocado num recipiente, juntamente com revelador, a imagem surge quase de imediato, totalmente revelada.⁶⁷ Isto acontece pois a platinotipia não usa emulsão, o que faz com que a reacção química do revelador seja quase instantânea⁶⁸ (Benson, 2008: 138).

Este processo, pelo seu elevado custo, não é possível encontrar em muitos dos livros de fotografia, segundo constatámos no documentário *Photographic Processes Series - Chapter 7 of 12*, da George Eastman House, assim como no livro *The Photobook: A History volume I* (2004) de Martin Parr e Gerry Badger; a planotipia está presente no livro

66. Transcrevemos a passagem no original: “The measuring is done with eyedroppers — so many drops of sensitizer (the iron compound), so many of metal (the platinum salt), and so many other chemicals that control contrast. The drops are swirled together...and then poured right onto the center of the paper. The liquid is evenly spread with a broad, high-quality watercolor brush, then dried [...] After the sheet is dry it is exposed to the negative, by contact, using either sunlight or some short-wavelength lamp.”

67. Informação retirada de *The Platinum Print - Photographic Processes Series - Chapter 7 of 12*, George Eastman House, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5AmIr9xLxIk> (consultado em: 28 de Maio de 2015).

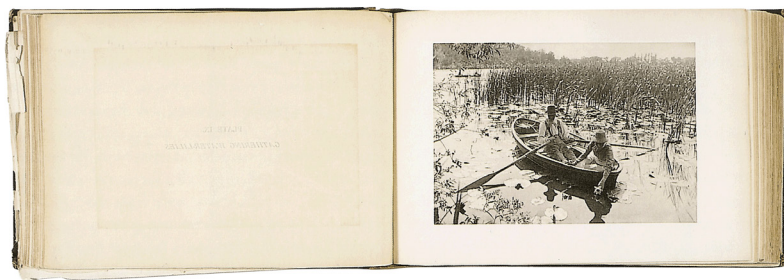
Life and Landscape on The Norfolk Broads (1886), de Peter Henry Emerson (1856-1936) e Thomas Frederick Goodall (1857-1944).

Life and Landscape on The Norfolk Broads foi realizado pelos ingleses Emerson, escritor e fotógrafo, e Goodall, pintor. Como todas as imagens são impressas em platinotipia, a utilização desta técnica coloca esta publicação num patamar único, é uma obra exuberante: “Mesmo na sua edição normal [...] foi publicado também uma edição especial [...] foi o único dos seus livros [de Henry Emerson e Frederick Goodall] ilustrados com platinotipias”⁶⁹ (Parr *apud* Badger, 2004: 71). Esta obra retrata a zona de Norfolk Broads, numa série de fotografias documentais do dia-a-dia camponês: “Os seus temas eram pescadores, homens que apanhavam as canas e agricultores, mostrando a beleza simples da sua vida diária integrada na natureza.”⁷⁰

68. Transcrevemos a passagem no original: “[...] platinum print uses no emulsion so the chemical reaction of development is nearly instantaneous.”

69. Transcrevemos a passagem no original: “Even in its ordinary edition [...] there was also a deluxe edition [...] being the only one of his books to be illustrated with platinum prints”.

70. Transcrevemos a passagem no original: “His subjects were fishermen, reed gatherers and farmers, showing the sample beauty of their everyday lives as they integrated with nature.” Informação disponível em <http://www.iphf.org/hall-of-fame/peter-henry-emerson/> (consultado em: 28 de Maio de 2015).





Peter Henry Emerson, Thomas Frederick Goodall

Life and Landscape on the Norfolk Broads

Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, Londres, 1886

280 x 405 mm

© Phaidon Press, The Metropolitan Museum of Art

•

Cromolitografia

A cromolitografia encontra-se aqui mencionada não por ser considerada um processo de impressão fotográfica, uma vez que obrigava à gravação manual em pedra ou em madeira de forma a esculpir a imagem,⁷¹ mas porque, e segundo verificado no livro *The Photobook: A History volume I* (2004), este processo encontra-se presente no livro *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite* (1874), de James Nasmyth e James Carpenter (ver *Woodburytype* p.69).

“Cromolitografia é um método de impressão destinado a fazer impressões multi-colores. Este processo provém da litografia, e quando usado para a reprodução de fotografias, normalmente, é aplicado o termo *photochrome*. A cromolitografia, assim como qualquer processo litográfico, imprime assente numa superfície plana, com o uso de químicos ao contrário do processo como relevo ou *intaglio*.”⁷² *Intaglio* refere-se a um processo em que a tinta transferida para o papel preenche a cunhagem no bloco.

71. Informação retirada de *Lithograph Fine Art Printing: About Making Lithograph*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qQQXyFIgENc> (consultado em: 29 de Maio de 2015).

72. Transcrevemos a passagem no original: “Chromolithography is a method for making multi-colour prints. This type of colour printing stemmed from the process of lithography, and it includes all types of lithography that are printed in colour. When chromolithography is used to reproduce photographs, the term photochrome is frequently used. Lithographers sought to find a way to print on flat surfaces with the use of chemicals instead of relief or intaglio printing [...]” Informação disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Chromolithography> (consultado em: 28 de Maio de 2015).

“A impressão plana, na forma de pedra litográfica, usava uma folha seca, e as prensas aplicavam pressão com um raspador, que quando manuseado cuidadosamente poderia deixar a folha impressa perto do seu tamanho original [...]”⁷³ (Benson, 2008: 62). A impressão cromolitográfica nasceu a partir deste processo técnico de impressão plana e permitiu a concepção de imagens totalmente coloridas.

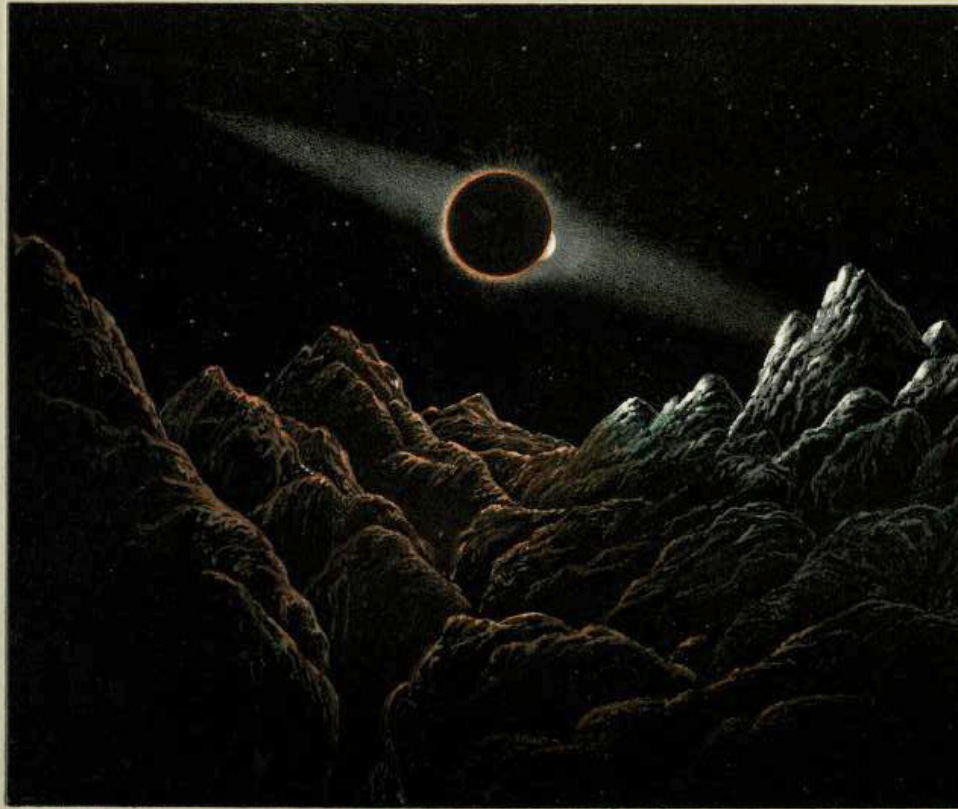
O princípio da cromolitografia passava por imprimir múltiplas cores de múltiplas pedras. Cada pedra suportava uma imagem capaz de ser impressa, desenhada ou transferida a partir de papel, em tinta preta. Esta imagem, uma vez gravada, podia ser tintada com a cor desejada e impressa de acordo com a placa mestra, que tendia a ser o ‘esqueleto preto’ da imagem: “A ideia de que cada impressão de cor surgiu de uma imagem a preto-e-branco é importante: este é o truque técnico que permitiu a uma simples impressão monocromática ser usada para originar complexas imagens a cores”⁷⁴ (Benson, 2008: 62).

73. Transcrevemos a passagem no original: “Planographic printing, in the form of stone lithography, used a dry sheet, and the presses applied pressure with a stiff scrapper, which, when handled properly , could leave a printed sheet close to its original size...”

74. Transcrevemos a passagem no original: “The idea that each color impression originated as a black-and-white image is important: this is the technical trick that as allowed simple monochromatic printing to be used to generate complex color images.”

A seguinte imagem aqui apresentada é, segundo a observação da obra *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, a representação da cromolitografia.⁷⁵

75. Observação da obra em Internet Archive, <https://archive.org/details/consideredasmoon00nasmrich> (consultado em: 18 de Agosto de 2015).



J. Natmyth, del.

ASPECT OF AN ECLIPSE OF THE SUN BY THE EARTH, AS IT WOULD APPEAR
AS SEEN FROM THE MOON.

Published by John Murray, Albemarle Street, London.



PLATE XXIV.

Vincent Brooks, Day & Son, Lith.

EAR

James Nasmyth, James Carpenter

The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite

John Murray, Londres, 1874

275 x 209 mm

© Internet Archive

•

Fototipia

Inventada em meados de 1855, pelo Francês Alphonse Poitevin (1819-1882), a fototipia, originalmente chamada *collotype*, era um processo dicromático mecanizado e foi usado para possibilitar um grande volume de impressões antes do aparecimento da litografia *offset*.⁷⁶ Tal como a litografia, imprime a partir de uma superfície plana e partilha a característica de usar a incompatibilidade do óleo e da água. Segundo uma observação de Richard Benson, relativamente à fototipia, “o processo era complicado, terrivelmente imprevisível, e errático no melhor; mas quando corria tudo bem, uma boa fototipia podia fazer frente ao melhor da fotogravura”⁷⁷ (Benson, 2008: 244).

Nos primeiros tempos de uso da fototipia, este apresentava um problema relativamente à sua limitação na quantidade de tiragens. Sendo um processo de impressão plana, havia uma dificuldade na adesão da gelatina ao suporte, pelo que não possibilitava mais do que cem cópias. Este problema veio a ser resolvido, em 1868, por Joseph Albert (1825-1886) e Jakub Husnik (1837-1916), criando uma fina camada de gelatina com

76. Informação disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Collotype> (consultado em: 28 de Maio de 2015).

77. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the process was complicated, terribly unpredictable, and erratic at best; but when everything went well, a fine collotype could be hold its own against the best of photogravure [...]”.

dicromato, como sensibilizador, que quando bem revestido permitia uma tiragem superior a mil exemplares.⁷⁸

A fototipia representava um processo complexo, que passamos a descrever, a chapa de impressão para a fototipia era preparada revestindo uma placa de vidro temperado com uma camada de gelatina com dicromato, como sensibilizador à luz, juntamente com outros ingredientes. Este revestimento era aplicado quente, tal como um líquido, uma vez na placa, era seco nivelando o vidro — o que protegia de riscos — e aplicado suavemente com calor. A placa era exposta à luz solar e, em seguida, lavada em água fria para retirar o dicromato e inchar a gelatina: “A lavagem era crítica porque produzia um padrão reticulado na gelatina, fornecendo um grão fino que permitia que pequenas manchas de tinta preta fossem visualizadas em diversos tons cinza. Onde a placa tinha sido mais exposta a gelatina não absorvia a água, portanto, aceitava mais tinta; as áreas menos expostas absorviam a água, rejeitando a tinta, e consequentemente imprimiam tons mais claros. Uma vez preparada,

78. Transcrevemos a passagem no original: “Problems with the adhesion of the gelatin to the copper substrate limited successful print runs to no more than 100 prints. The problem was solved in 1868 by Joseph Albert and Jakub Husnik, who succeeded in applying a thin layer of a dichromate-sensitized gelatin-albumen mixture to a thick glass substrate by light exposure through the substrate. This well-bonded ‘subbing layer’ was then coated with sensitized gelatin. Albert and Husnik’s process allowed for print editions of up to 1,000.” The Getty Conservation Institute, Informação disponível em https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_collotype.pdf (consultado em: 2 de Junho de 2015).

a placa podia ser seca [...] quando estava prestes a ser usada, a placa de vidro que continha a gelatina era embebida em água e glicerina, drenada e colocada na prensa”⁷⁹ (Benson, 2008: 246).

Este processo era muito eficaz na produção de livros, uma vez que permitia fazer planos de impressão, segundo o livro *The Photobook: A History volume I* (2004), de Parr e Badger; podemos observar que a fototipia foi utilizada em diversos de fotografia, tais como: *Illustrations of China and its People* (1874), de John Thomson; *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement* (1887), de Eadweard Muybridge (1830-1904); chegando também a ser usado no início do séc. XX em *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du caire. Nos. 61051-61100: The Royal Mummies* (1912), G. Elliot Smith (1871-1937) e por Germaine Krull (1897-1985), em *Métal* (1928).

79. Transcrevemos a passagem no original: “[...] wash was critical because it produced a reticulated pattern in the gelatin, providing a fine grain that allowed tiny spots of black ink to appear to the eye as varying tones of gray. Where the plate had been heavily exposed the reticulated gelatin would not take up water, and so would take the ink; the less-exposed areas would absorb water, reject ink, and consequently print lighter. Once processed, the plate could be dried [...] when it was to be used, the glass plate holding the gelatin image was soaked in water and glycerin, drained, and placed on the bed of the press.”

“É uma eficiência na realização de livros, imprimir múltiplas páginas de uma só vez, numa grande folha de papel mais tarde dobrada e cortada para fazer as páginas individuais do livro [...] No entanto, quando são impressas ilustrações, qualquer variação tem um forte efeito na imagem. As imagens devem ser todas manuseadas da mesma forma, e é preciso uma tremenda habilidade técnica para imprimir oito ilustrações de forma consistente num único lado da folha.”⁸⁰ (Benson, 2008: 246). Estamos habituados a este processo hoje em dia, devido aos nossos sistemas de cor e impressoras altamente mecanizadas, mas na época em que a fototipia estava a prosperar era algo milagroso quando as imagens saíam bem impressas.

Illustrations of China and its People, tal como *Foochow and the River Min*, é resultante da viagem de John Thomson à China (ver Impressão de Carbone p.55). Porém, esta obra publicada um ano depois, focava-se essencialmente nos habitantes e não na paisagem envolvente, trazendo-nos um registo similar ao retrato contemporâneo: “*Illustrations of China*

80. Transcrevemos a passagem no original: “It is an efficiency in book-making to print multiple pages at one time, on a large sheet of paper later folded and cut to make the individual pages of the book [...] When illustrations are printed, though, any variation has a strong effect on the picture. The images must all be handled in the same way, and tremendous technical skill is necessary to print eight illustrated page consistently on a single side of the sheet.”

and its People está muito mais próximo do livro de fotografia moderno”⁸¹ (Parr *apud* Badger, 2004: 32).

Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement, uma obra de Eadweard Muybridge, nasce da seguinte questão: se um cavalo ao correr ficaria suspenso no ar por uma fracção de segundos. “Muybridge foi comissionado por Leland Stanford [...] de modo a resolver uma aposta — se um cavalo elevava as quatro patas do chão em simultâneo quando cavalgava”⁸² (Parr *apud* Badger, 2004: 52). Este trabalho deu origem a um longo estudo continuado por Muybridge, aprofundando a locomoção animal e humana.

G. Elliot Smith, anatomista australiano, é responsável pela realização de *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du caire. Nos. 61051-61100: The Royal Mummies*, juntamente com o fotógrafo Emile Brugsch. Uma obra que, tal como o nome indica, consiste na catalogação fotográfica de uma descoberta de múmias de reis e rainhas

81. Transcrevemos a passagem no original: “Illustrations of China and its People brings us much closer to the modern photobook.”.

82. Transcrevemos a passagem no original: “Muybridge was commissioned by Leland Stanford [...] to settle a long lived dispute regarding equine machines — whether or not all four of a horse’s feet simultaneously come off the ground when it trots.”.

do antigo Egito, trabalho que chamou a atenção de G Elliot Smith: “Emile Brugsch, o primeiro Europeu a entrar no túmulo, fotografou esta descoberta sem precedentes, e ganhou a aprovação do anatomista G Elliot Smith [...]”⁸³ (Parr *apud* Badger, 2004: 58).

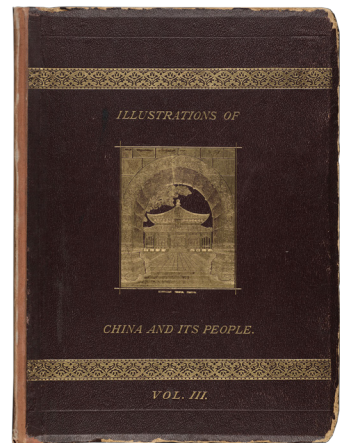
Germaine Luise Krull, uma fotógrafa pertencente ao clube do modernismo fotográfico, é reconhecida essencialmente pela sua visão Construtivista da década de 1920. Krull trabalhou na Alemanha, Rússia, Holanda e França durante a década de 1920, época em que desenvolveu a sua obra *Métal*, editada pela Librairie des Arts Décoratifs.⁸⁴ “A visão de Krull também é determinadamente cinemática, e ainda que as folhas estejam vagamente estruturadas no portfólio, estão também numeradas e a sequência é importante”⁸⁵ (Parr *apud* Badger, 2004: 95).

83. Transcrevemos a passagem no original: “Emile Brugsch, the first European to enter the tomb, took the photographs of this unprecedented find, and earned the approbation of the anatomist G Elliot Smith [...]”.

84. Informação retirada de Contortions of Technique: Germaine Krull’s Experimental Photography <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Sichel.pdf> e de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 95.

85. Transcrevemos a passagem no original: “Krull’s vision is also determinedly cinematic, for although the sheets are loosely laid in the portfolio, they numbered, and the consequence is important.”.





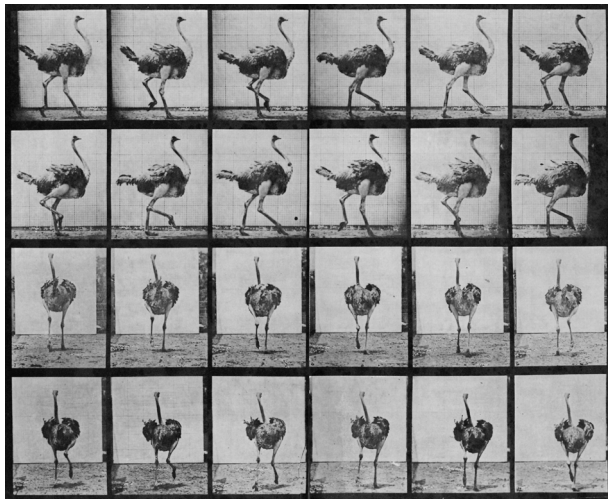
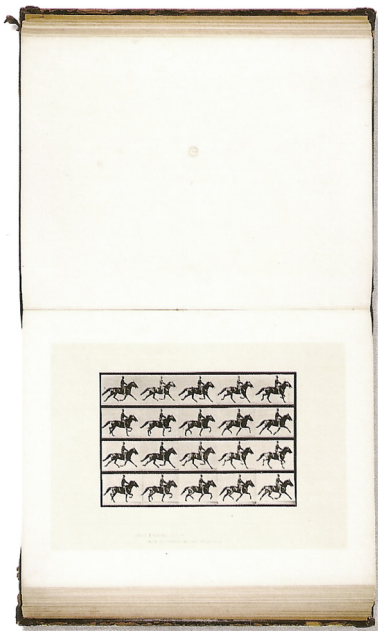
John Thomson

Illustrations of China and its People

Sampson Low, Marston, Low and Searle, Londres, 1874

490 x 360 mm

© Massachusetts Institute of Technology



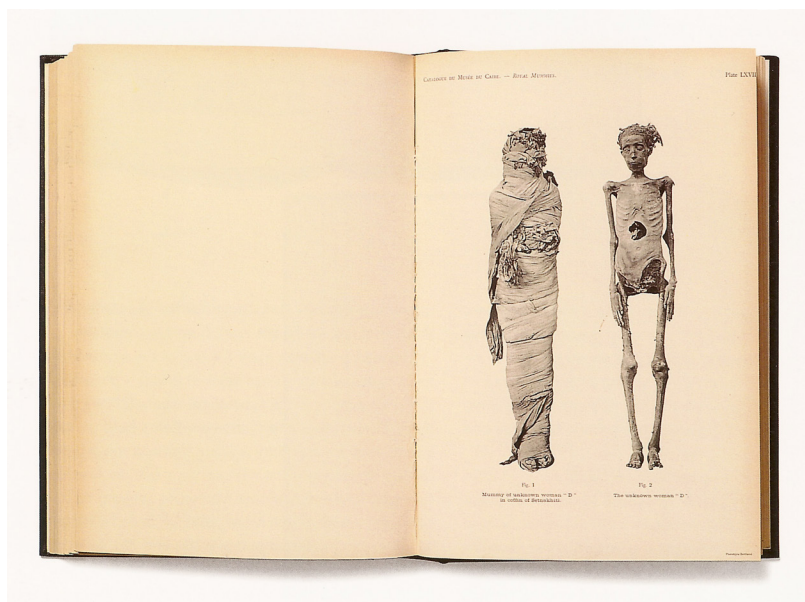
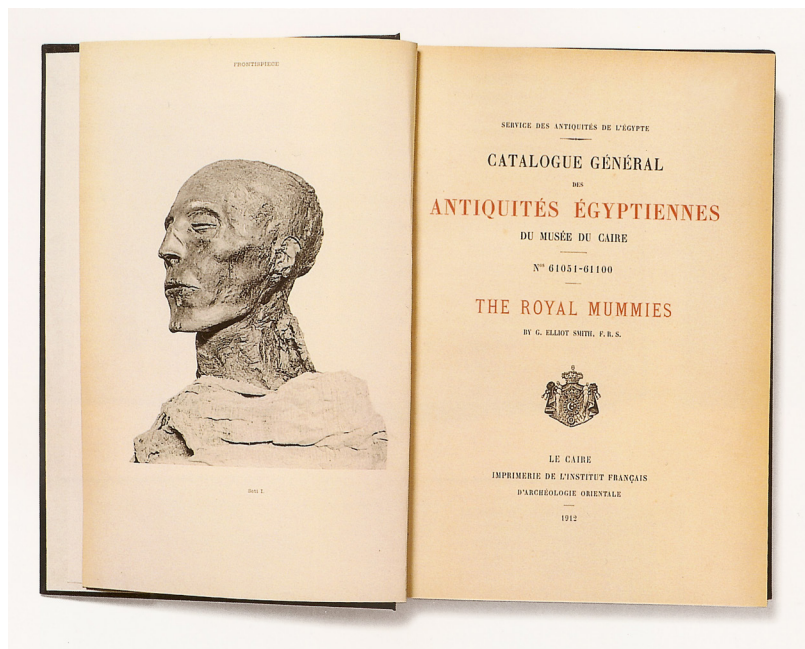
Edward Muybridge

Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Locomotion

University of Pennsylvania, Philadelphia, 1887

470 x 600 mm

© Wikimedia Commons



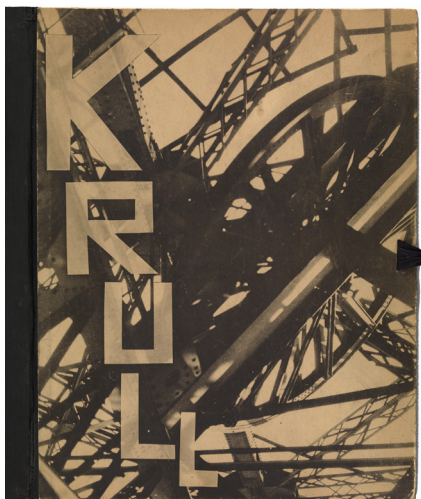
G Elliot Smith

Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du caire. Nos. 61051-61100: The Royal Mummies

Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, Cairo, 1912

327 x 222 mm

© Phaidon Press



Germaine Krull

Métal

Librairie des Arts Décoratifs, Paris, 1928

290 x 225 mm

© Museum of Modern Art

•

Fotogravura

As primeiras formas de fotogravura surgiram por volta de 1820 e foram desenvolvidas por dois pioneiros da fotografia, Nicéphore Niépce (1765-1833) e Fox Talbot (1800-1807). Este processo atingiu a sua forma mais matura em 1878 graças a Karel Klíč (1841-1926), um pintor checo que estudou o processo a partir da pesquisa de Talbot. Este processo, ainda hoje em uso, tem também o nome Talbot-Klíč.⁸⁶

A fotogravura nasce numa época em que a impressão *intaglio* teve de se adaptar à impressão fotográfica, por volta de 1880 a fotogravura tinha atingido um estado próximo da perfeição, devido aos melhoramentos finais idealizados por Karel Klíč. O processo combinava todas as ferramentas tradicionais da gravura e da *aquatint* com a beleza tonal da impressão fotográfica de carbono.⁸⁷ *Aquatint* é uma forma de gravura. Desenvolvida no séc. XVIII, foi verdadeiramente o primeiro sistema tonal na impressão de tinta. O quadriculado usado na impressão de relevo e de gravura envolveram pequenas marcas que permitiram à tinta preta aparecer aos olhos com variações tonais de cinza, mas isso era

86. Informação disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Photogravure> (consultado em: 29 de Maio de 2015).

87. Informação retirada de Benson, Richard. *The Printed Picture*, Estados Unidos, 2008, p. 230.

possível através da ilusão. A *aquatint* conseguiu isso criando uma chapa de impressão com uma matriz constituída por pequenas células gravadas com diferentes profundidades, para que a tinta fosse colocada em diferentes espessuras. A tinta foi fabricada para que a película parecesse pálida, uma vez mais espessa ficava mais escura, e, quando espessa o suficiente, o depósito aparecia preto: “A *aquatint* conseguiu retratar belas gradações tonais. Foi usada para impressões desenhadas à mão no séc. XVIII e XIX e foi adaptada para a fotogravura em meados de 1850”⁸⁸ (Benson, 2008: 40).

Os passos na realização de uma gravura são complexos. Porém apresentam semelhanças com a impressão de carbono e a *aquatint*: “O primeiro passo a fazer na impressão de fotogravura é preparar a placa de impressão. Esta placa de cobre puro deve ser cuidadosamente limpa, a sua superfície altamente polida, e as suas arestas limadas (para evitar danificar o papel durante a impressão).”⁸⁹ A fotogravura utiliza uma folha de tecido de carbono, que contém um pigmento vermelho e é sensibilizado à luz

88. Transcrevemos a passagem no original: “Aquatint could portray tone in beautiful gradations. It was used for hand-drawn prints in the eighteenth and nineteenth centuries and then was adapted to photogravure in the 1850’s”

89. Transcrevemos a passagem no original: “The first step in making photogravure print is preparing the printing plate. This pure cooper plate must be thoroughly cleaned, its surface highly polished, and its edges beveled (to avoid damaging the paper during printing).” The Photogravure Process, disponível em http://photogravure.com/process/process_preparingimage.html (consultado em: 2 de Junho de 2015).

exactamente do mesmo modo que uma impressão em carbono. Este tecido é então exposto a uma película, ou uma placa de vidro positivo (em vez de um negativo), e a imagem de carbono/gelatina é prensada à placa de cobre da *aquatint* em vez de uma folha de papel receptor. Uma vez removido o tecido em água quente, a placa é seca e gravada usando uma solução forte de cloreto férrico em água. O ingrediente crucial transferido para a placa de cobre *aquatint* não é o pigmento mas a gelatina. Tal como abordamos anteriormente, a impressão de carbono consiste numa camada de gelatina que varia de espessura de acordo com os valores da luz a que foi exposta: “O resistente é uma camada de gelatina fotossensível, que é dissolvida nas áreas da placa de metal corroídas pelo ácido.”⁹⁰ A gelatina agora presa ao *aquatint* foi feita a partir de um positivo em vez de um negativo, permitindo que a imagem seja fina nas sombras da imagem e mais espessa nas luzes. Quando colocada no banho de gravura a gelatina é lentamente envolta pela água e incha, e enquanto isso também o cloreto férrico é capaz de se mover através dela. Nas áreas escuras da imagem, onde a gelatina é fina, o composto de ferro rapidamente alcança

90. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the acid-resistant ground is a photosensitized gelatin layer that is dissolved in the areas of the metal plate eaten away by the acid.”, Informação disponível em <http://www.crownpoint.com/printmaking/photogravure> (consultado em: 2 de Junho de 2015).

o cobre e começa a gravar os finos pontos deixados pela *aquatint*. Depois da gravação atingir todas as partes da imagem, o resistente e a *aquatint* são removidos, deixando a placa devidamente gravada para que possa ser utilizada. “A placa possui um conjunto de pontos, que carregam a tinta, que foram gravados por quantidades variáveis de tempo em proporção inversa à rigidez da camada de gelatina aplicada na superfície [...] Porque a fotogravura depende de uma tinta de película que varia em rigidez para aparentar diferenças tonais, usa uma tinta que é menos densa do que outras usadas para diferentes processos, nos quais é necessário que a tinta seja simplesmente o mais preto possível.”⁹¹ (Benson, 2008: 230).

A fotogravura é um processo que podemos encontrar em livros de fotografia a partir do séc. XIX e, mais uma vez, socorremo-nos do livro de Parr e Badger para apontar alguns exemplos. Livros como *Voyage d’exploration à la mer morte, à petra et sur la rive gauche du jourdain* (*Expedition to the Dead Sea, Petra, and the Left Bank of the River Jordan*) (1868-74), de Honoré d’Albert, duc de Luynes (1802-1867); *The Old Closes and*

91. Transcrevemos a passagem no original: “The plate carries a set of ink-bearing pits that have been etched for variable amounts of time in inverse proportion to the thickness of the gelatin layer that had been applied to the surface [...] Because photogravure depends upon an ink film that varies in thickness to show tonal differences, it uses an ink that is less dense than that for other processes, where the requirement of the ink is to simply be as black as possible.”

Streets of Glasgow (1900), de Thomas Annan (1829-1887); *New York* (1910), de Alvin Langdon Coburn (1882-1966); entre muitos outros que usaram este processo na procura de uma imagem rica em toda a sua gama tonal.

A fotogravura veio também dar uma vantagem aos fotógrafos e impressores que queriam intervir directamente na imagem, manipulando-a manualmente: “O artista/impressor podia trabalhar na placa, testá-la, e então voltar a fazer alterações na placa [...] as imagens resultantes mostram intervenção de trabalho manual [...]”⁹² (Benson, 2008: 232), contudo este processo era extremamente complexo como nos podemos aperceber a partir das palavras do crítico Charles Caffin (1854-1918): “apenas um fotógrafo talentoso e treinado estava na posição de criar imagens tão delicadas e alterar o seu poder de expressão tão bem, manipulando-as [...]”⁹³ (Caffin). Este foi o processo que esteve na origem da rotogravura, tornando a fotogravura num processo rotativo (ver Rotogravura p. 131).

92. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the artist/printer could work on a plate, proof it, then go back and make alterations, to the plate [...] the resulting pictures show intrusions of handwork.”

93. “[...] only a trained and gifted photographer was in the position to create such delicate images and alter their power of expression so masterfully by manipulating them [...]” Caffin, Charles. *Photography as a Fine Art* (1901), disponível em <http://www.photogravure.com/blog/> (consultado em: 2 de Junho de 2015).

Voyage d'exploration à la mer morte, à petra et sur la rive gauche du jordan, do arqueólogo e cientista Honoré d'Albert, conta com sessenta e quatro fotogravuras a preto-e-branco realizadas Charles Nègre⁹⁴ (Parr *apud* Badger, 2004: 33). Esta obra está relacionada com um importante momento na produção do livro de fotografia e na competição fotográfica, Honoré d'Albert iniciou uma competição com a Société Française de Photographie com o intuito de encontrar o melhor método de reprodução fotomecânico. Competição que atribuiu o prémio a Poitevin pela fotolitografia. Porém, apesar do prémio atribuído a Alphonse Louis Poitevin, Honoré escolheu Nègre pela invenção do método de fotogravura⁹⁵ (Parr *apud* Badger, 2004: 33).

The Old Closes and Streets of Glasgow é uma obra de Thomas Annan que nasce de um projecto comissionado pela Glasgow Improvement Trust, um projecto com o intuito de captar e documentar as antigas áreas da classe operária na cidade escocesa.⁹⁶ A sua obra situa o espectador directamente nas ruas, percorrendo um olhar que permite abstrair da

94. Transcrevemos a passagem no original: "64 hand-pulled b&w photogravures by Charles Nègres"

95. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 33.

96. Informação disponível em <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/Mar2006.html> (consultado em: 2 de Junho de 2015).

composição fotográfica, construindo uma narrativa consistente e objectiva: “É a forma consistentemente estreita do beco que dá coerência formal à maioria das imagens de Annan — ele simplesmente posicionou a câmara no centro do local de passagem e fotografou. Isto dá às imagens um ritmo irresistível, dá a sensação de nos conduzir a algum lado”⁹⁷ (Parr *apud* Badger, 2004: 49).

Esta obra foi publicada em duas edições distintas, com cerca de vinte anos de distancia. A primeira de 1878-79, continha quarenta impressões de carbono; a segunda, publicada em 1900 (data referida anteriormente), incluía cinquenta fotogravuras.⁹⁸

New York, de Alvin Langdon Coburn (1882-1966) situa-se no início do séc.XX numa época de transição do pictorialismo (séc.XIX) para o modernismo (séc.XX). Em 1909 e 1910 publicou dois livros ilustrados com fotogravuras, um focado na urbanização londrina e o segun-

97. Transcrevemos a passagem no original: “It is the consistently narrow form of the alley that gives formal coherency to most of Annan’s imagery — he simply stood the camera in the middle of the passageway and shot down it. This lends the pictures an irresistible rhythm, a sense of leading somewhere”

98. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 49.

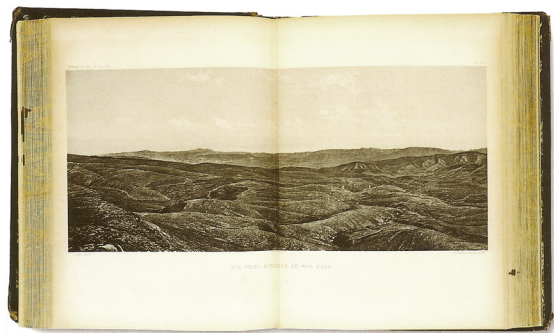
do em Nova Iorque. Temáticas focadas na vida nas grandes cidades:⁹⁹ “É o volume New York que pode ser considerado o mais modernista em espírito, não apenas devido ao facto de Nova Iorque ser a cidade moderna mais palpável [...] como também graças à forma da cidade, criada por estes grandes monolíticos prédios que provocou em Coburn um modo mais radical de ver”¹⁰⁰ (Parr *apud* Badger, 2004: 74).

Coburn parece reduzir o ser humano a uma escala quase inexistente na sua própria paisagem, nas palavras de Parr e Badger: “[...] o ser humano torna-se cada vez menor numa máquina cada vez maior”¹⁰¹ (Parr *apud* Badger, 2004: 74).

99. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 74.

100. Transcrevemos a passagem no original: “Is the New York volume that might be considered the more proto-modernist in spirit, not only because New York itself was the most palpably modern city [...] but also because the form of the city, as created by these large, monolithic buildings, pushed Coburn towards a more radical way of seeing”.

101. Transcrevemos a passagem no original: “[...] a human being becomes an ever smaller cog in an ever larger machine”.



Honoré d'Albert, Duc de Luynes

Voyage d'exploration à la mer morte, à petra et sur la rive gauche du jourdain

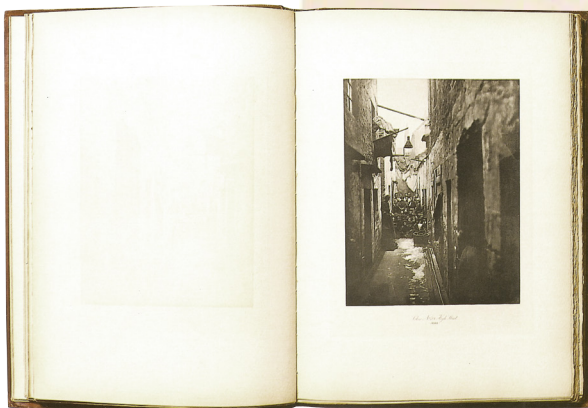
Arthus Bertrand, Paris, 1868-74

345 x 250 mm

© Luminous Lint



Closes N. W. High Street.
1868



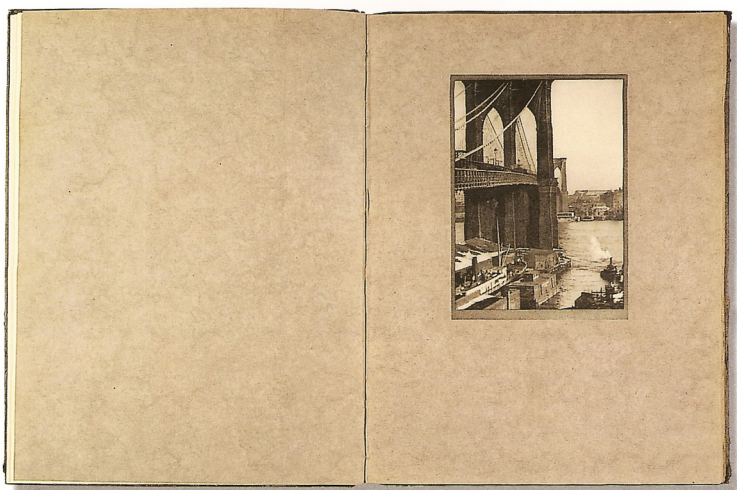
Thomas Annan

The Old Closes and Street of Glasgow

James MacLehose and Sons, Glasgow, 1900

380 x 280 mm

© Bauman Rare Books, Phaidon Press



Alvin Langdon Coburn

New York

Duckworth & Co, Londres, e Brentano's, Nova Iorque, 1910

408 x 318 mm

© Phaidon Press, Harper's Books

•

Meio-Tom

O processo de impressão meio-tom, originalmente chamado *halftone*, constitui um marco relevante na evolução dos processos de impressão. Tornou possível a representação de uma imagem através de uma só camada de tinta, criando uma trama capaz de repartir a gama tonal da imagem, simplesmente aproximando e afastando pontos, mas que dá uma ilusão de tridimensionalidade à imagem.

Esta ideia de ilusão tonal, tal como vimos nos processos anteriores, está presente desde o início da impressão fotográfica. Para falarmos deste processo iremos começar por referir a gravura manual nos blocos de madeira, posicionado o seu aparecimento num contexto próprio. Nesta fase a impressão fotográfica tinha já evoluído para sistemas de cilindros rotativos, porém a intervenção humana era ainda muito requerida e era necessário criar um método capaz de dar resposta à produção que estava em voga: “(I) A fotografia era tirada [...] usando uma placa seca. (II) Este negativo era impresso com um revestimento sensível à luz que tinha sido aplicado a um bloco de madeira. (III) Um gravador laboriosa-

mente gravava o bloco à mão, trabalhando com um buril (ferramenta de trabalhar madeira) e usando a imagem impressa como guia. (IV) O bloco finalizado era preso numa ranhura. (V) Este composto era usado para gerar um estereótipo (uma réplica de metal fina, moldada para se ajustar ao cilindro), e (VI) esta placa, juntamente com outras, era colocada num cilindro de impressão rotativa, para ser impresso a alta velocidade [...]”¹⁰² (Benson, 2008: 214).

Apesar da gravação em madeira ser já colocada num cilindro rotativo, o trabalho humano era ainda fulcral na passagem da imagem para o suporte impressor.

A capacidade de sintetização da gama tonal de uma fotografia era uma constante preocupação, sendo necessária a criação de um método capaz de possibilitar esta fracção da imagem evitando recorrer à gravação humana. As fotografias têm gradações tonais, que a tinta, quando impressa por processos de relevo ou planos, não tem. Tinta preta é sempre tinta

102. Transcrevemos a passagem no original: “(I) The photograph was taken [...] using an early dry plate. (II) This negative was printed with a light-sensitive coating that had been applied to an end-grain wooden block. (III) A carver laboriously engraved the block by hand, working with a burin and using the image printed on the wood as a guide. (IV) The finished block was locked up with type in a chase. (V) This composite was used to generate a stereotype (a thin metal replica, shaped to fit a cylinder), and (VI) this plate, along with a group of others, was mounted on a cylinder of rotary printing press, to be printed at high speed [...]”.

preta — ou marca o papel e deixa uma marca preta ou então não está lá e o papel é branco, fazendo com que desde cedo as imagens fossem repartidas de modo a haver uma ilusão tonal. Solução também apontada por Benson: “A solução para este problema sempre foi repartir a imagem em pequenas partículas e variar o número e o tamanho dessas partículas para simular o tom [...]”¹⁰³ (Benson, 2008: 214). Esta simulação tonal, afastando e concentrando as partículas da tinta resultou numa solução que poderia agora ser mecanizada, ou seja, num meio totalmente mecanizado. É aqui que nasce a criação do processo de meio-tom.

Tanto a gravação em bloco de madeira como o meio-tom, que iremos aqui analisar em primeiro lugar, são processos de impressão em relevo, normalmente designados de *letterpress*. A primeira abordagem a esta mecanização foi o chamado *random screen halftone*, meio-tom de trama aleatória. Este processo era “[...] uma reprodução feita foto-mecanicamente re-fotografando a imagem original através de um visor de vidro preparado para repartir as suas tonalidades num grão aleatório [...]”¹⁰⁴ (Benson, 2008: 218).

103. Transcrevemos a passagem no original: “The solution to this problem has always been to break the picture up into small particles and to vary the size or number of those particles to emulate tone.”

104. Transcrevemos a passagem no original: “[...] a reproduction made photomechanically by rephotographing the original photograph through a screen of prepared glass that broke up its tones into a random grain [...]”.

A imagem era transmitida em pequenos pontos pretos de acordo com a tonalidade da imagem. Contudo, era necessário haver controle do ponto para ser possível uma reprodução mecanizada e com qualidade. O princípio deste método de grão aleatório viria a ser sistematizado no meio-tom, onde o grão passaria a uma trama regular. Este processo foi idealizado inicialmente por Talbot (1800-1877). Mas, até a ideia ser colocada em prática, foi necessário aguardar mais de quarenta anos até que este processo pudesse ser realizado. “William Fox Talbot está creditado com a ideia para a impressão de meio-tom [...]”¹⁰⁵

Em meados de 1880, “Frederic Ives [...] melhorou o processo com a invenção e produção comercial de visores de qualidade de linha-cruzada [...]”¹⁰⁶ O meio-tom, impresso em relevo, dominou as publicações produzidas em massa desde 1900 até ao aperfeiçoamento da litografia *offset* em 1960, e correspondia às necessidades de produção que surgiam no início do séc. XX: “O meio-tom era barato, fácil de fazer e imprimir [...]”¹⁰⁷ (Benson, 2008: 222). Um fenómeno que tornava a

105. Transcrevemos a passagem no original: “William Fox Talbot is credited with the idea of halftone printing [...]”. Informação disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Halftone> (consultado em: 4 de Junho de 2015).

106. Transcrevemos a passagem no original: “Frederic Ives... improved the process further with the invention and commercial production of quality cross-lined screens.”, Informação disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Halftone> (consultado em: 4 de Junho de 2015).

107. Transcrevemos a passagem no original: “The halftone was cheap, easy to make and print [...]”

produção massificada dos *media* num formato mais acessível, como as revistas, por exemplo.

O negativo do meio-tom era obtido re-fotografando o original através de um visor de vidro com uma rede de pequenas aberturas. Estas aberturas produziam pontos de luz difusos que atingiam a película ou a placa sensível. Quando revelado com um revelador de alto-contraste os pontos apareciam sólidos no negativo, mas variavam de tamanho, de acordo com a intensidade com que eram iluminados pelo original. O meio-tom, assim que produzido, era exposto por contacto com um revestimento de resistente sensível à luz, a partir de uma folha de cobre. O resistente — normalmente uma cola animal ou de peixe sensibilizada com bicromato — endurecia quando exposto à luz; o resistente não exposto entre os pontos permanecia suave e era lavado da placa de cobre. Em seguida a gravação/dissolvente (normalmente cloreto férrico), dissolvia as áreas de cobre sem conteúdo. À medida que este cortava abaixo da superfície também cortava os lados dos pontos, o que diminuía o seu tamanho, tornando a impressão mais

108. Transcrevemos a passagem no original: "The undercutting supplied a practical limit to the ruling of the screen — about 150 dots per linear inch."

leve enquanto a gravação avançava, limitado cento e cinquenta pontos por linha: “O corte obrigava a um limite prático no desenho das linhas na placa — cerca de 150 pontos por linha”¹⁰⁸ (Benson, 2008: 222).

Por mais que este processo fosse bem executado, a impressão em relevo de meio-tom nunca teria a mesma qualidade que uma impressão actual, porque a conversão do tom da imagem original num padrão nunca iria ser uma conversão suficientemente fiel ao resultado, devido à sua rigidez tonal.

Na viragem do séc.XIX para séc. XX, as fotografias impressas estavam presentes em todo o lado, com a indústria dos grandes *media* tornou-se fundamental descobrir um método capaz de produzir altas tiragens a baixo custo. “A coisa que faltava era o barato, descartável, a fotografia produzida em massa [...]”¹⁰⁹ (Benson, 2008: 224) para tornar a produção não apenas mais rápida mas mais acessível: “[...] estes resultaram em livros e jornais, mas uma grande porção deles apareceu em revistas[...]”¹¹⁰ (Benson, 2008: 224). A necessidade de dar resposta a esta industrialização fez com que o

109. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the thing that was missing in all this was the cheap, throwaway, mass-produced photograph [...]”

110. Transcrevemos a passagem no original: “[...] these turned up in books and newspapers, but a huge portion of them appeared in magazines [...]”

bloco rígido inicial, que suportava o meio-tom, fosse adaptado a uma placa fina que colocada num cilindro rotativo aumenta a velocidade de produção. “A revolução da revista aconteceu quando esta simples ferramenta de suporte de imagem se tornou fina e curva e podia ser montada num cilindro rotativo. Isto foi conseguido através da técnica do estereótipo, uma réplica do bloco de meio-tom. Os estereótipos eram feitos de várias maneiras, mas todos os métodos acabavam com uma placa fina, embora com relevo, que rodava na impressora em vez de se mover através de um padrão recíproco. A rotação trouxe velocidade e reduziu o tempo despendido em cada unidade impressa”¹¹¹ (Benson, 2008: 224).

Tal como foi dito anteriormente, este processo foi utilizado em diversos livros, jornais e revistas, e também terá sido utilizado usado com frequência na produção de livros de fotografia. A partir de informação recolhida no livro *The Photobook: A History volume I* (2004) de Parr e Badger, e graças ao *website* Bauman Rare Books podemos constatar que as seguintes publicações foram impressas meio-tom.

111. Transcrevemos a passagem no original: “The magazine revolution happened when this simple image-bearing tool became thin and curve and could be mounted on a rotary cylinder. This was achieved through the technique of the stereotype, which was a casting, or electroplated replica, of the halftone block. Stereos were made in a number of ways, but every method ended up with a thin, tough relief plate that rotated in the press instead of moving through it in a reciprocating pattern. Rotation brought speed, and reduced the time spent on each unit printed.”

Livros como *Malerei Fotografie Film* (1925), de László Moholy-Nagy (1895-1946), “Primeira edição do influente livro de fotografia de Moholy-Nagy, com 60 páginas inteiras de fotografias a meio-tom preto-e-branco [...]”;¹¹² *Urformen der Kunst* (1928), de Karl Blossfeldt (1865-1932), “[...] 96 reproduções em meio-tom de estudos botânicos por Blossfeldt e texto em Alemão [...]”;¹¹³ *American Photographs* (1938), de Walker Evans (1903-1975), “[...] a primeira edição de *American Photographs* foi publicada em 1938 para coincidir com a exibição no Museu de Arte Moderna. O livro foi feito usando meio-tom, que era a tecnologia dominante para imprimir fotografias [...]”¹¹⁴ (Marth).

Mais tarde o processo de impressão meio-tom sofreu melhorias com o processo chamado *duotone*, impressão em duas camadas tonais de preto. E, seguidamente, a qualidade voltou a aumentar com o processo *tritone*, uma impressão em três camadas tonais de preto. Esta lógica de processo foi mais tarde adaptada pela litografia *offset* (ver Litografia *Offset* p. 143). *Malerei Fotografie Film*, de Moholy-Nagy, demonstra toda a sua influência

112. Transcrevemos a passagem no original: “[...] First edition of Moholy-Nagy’s influential photobook, with 60 full-page black-and-white halftones of photographs [...]”, Informação disponível em <http://www.baumanrarebooks.com/rare-books/moholy-nagy-laszlo/l-moholy-nagy-60-fotos/58551.aspx> (consultado em: 5 de Junho de 2015)

113. Transcrevemos a passagem no original: “The first, 96 halftone reproductions of botanical studies by Blossfeldt and text in German [...]”, Informação disponível em <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=1549865> (consultado em: 5 de Junho de 2015)

114. Transcrevemos a passagem no original: “The first edition of *American Photographs* was published in the fall of 1938 to coincide with the exhibition at the Museum of Modern Art. The book was made using the letterpress halftone, which was the dominant technology for printing photographs [...]” Marth, Eric. *Printing American Photographs*, disponível

na escola Bauhaus e no Construtivismo Russo focando o seu trabalho no ideal *The New Vision*. “A tese *The New Vision* apresentada neste livro argumenta que a câmara de ser deixada sozinha para gravar o que quer que aconteça diante da lente: ‘na câmara fotográfica temos a ajuda mais fiável para o começo de uma visão objectiva’ ”¹¹⁵ (Parr *apud* Badger, 2004: 92). Esta obra mostra a abordagem de Moholy-Nagy à fotografia, à montagem e à tipografia sob toda a sua influência Construtivista.

Urformen der Kunst é uma obra de Karl Blossfeldt (1865-1932) e consiste no registo de várias espécies de plantas fotografadas com uma lente macro, de modo a explorar a forma estrutural das plantas. Este livro permite-nos compreender os princípios da escola Bauhaus na década de 1920, principalmente o estudo da forma: “No início de 1900, Blossfeldt [...] produziu milhares de ampliações de folhas de plantas, caules, sementes, com o objectivo de criar uma ligação entre a estrutura das plantas e a forma artística”¹¹⁶ (Parr *apud* Badger, 2004: 96).

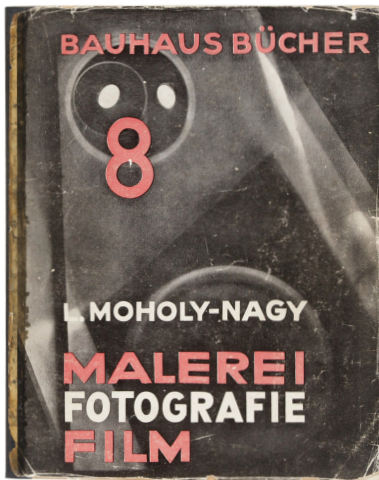
em http://www.ahornmagazine.com/issue_9/essay_evans_marth/essay_evans_marth.html
(consultado em: 5 de Junho de 2015).

115. Transcrevemos a passagem no original: “The New Vision thesis put forward in this book argues that the camera should be left alone to record whatever happens to be before the lens: ‘in the photographic camera we have the most reliable aid to a beginning of objective vision’”.

116. Transcrevemos a passagem no original: “Beginning in 1900, Blossfeldt [...] made thousands of photographic enlargements of plant leaves, stems seed pods in order to reveal the link between the structure of plants and artistic form”.

American Photographs, de Walker Evans (1903-1975), é uma das obras mais aclamadas na história do livro de fotografia, um projecto complexo que demonstra toda a ambição de Evans enquanto fotógrafo: “Constitui um documento da América da década de 1930 tão persuasivo que John Szarkowski fez a seguinte observação: ‘É difícil saber agora com certeza se Waker Evans registou a América da sua infância ou se a criou’”¹¹⁷ (Parr *apud* Badger, 2004: 114).

117. Transcrevemos a passagem no original: “It constitutes a document of 1930’s America so persuasive that John Szarkowski has remarked: ‘It is difficult to know now with certainty whether Walker Evans recorded the America of his youth, or invented it’”.



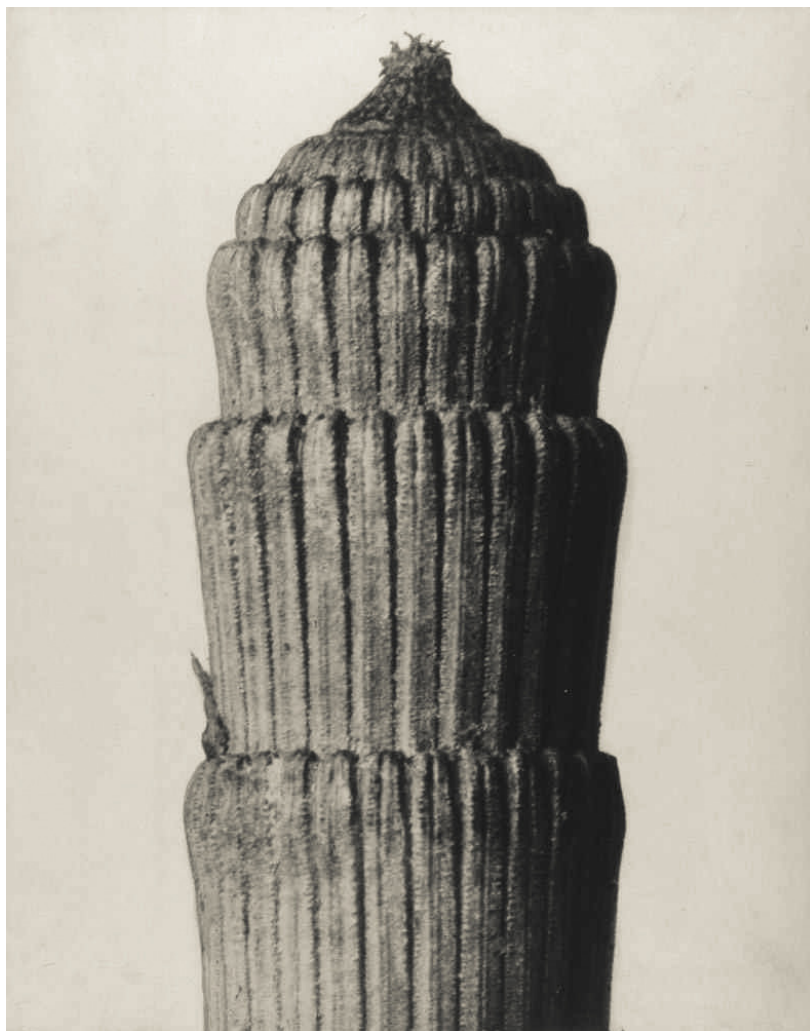
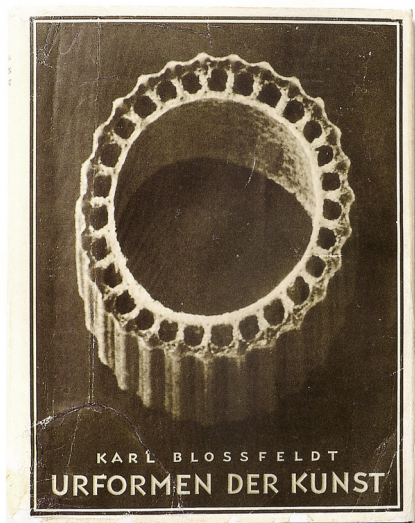
Laszlo Moholy-Nagy

Malerei Fotografie Film

Bauhaus Bücher 8, Albert Langen, Verlag, Munich, 1927

235 x 185 mm

© Museum of Modern Art



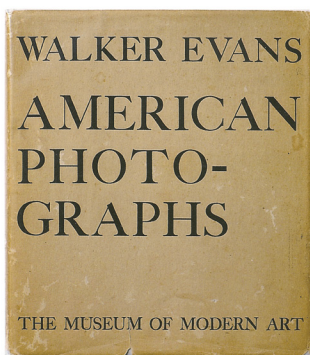
Karl Blossfeldt

Urformen der Kunst

Verlag Ernst Wasmuth AG, Berlin, 1928

300 x 252 mm

© Museum of Modern Art



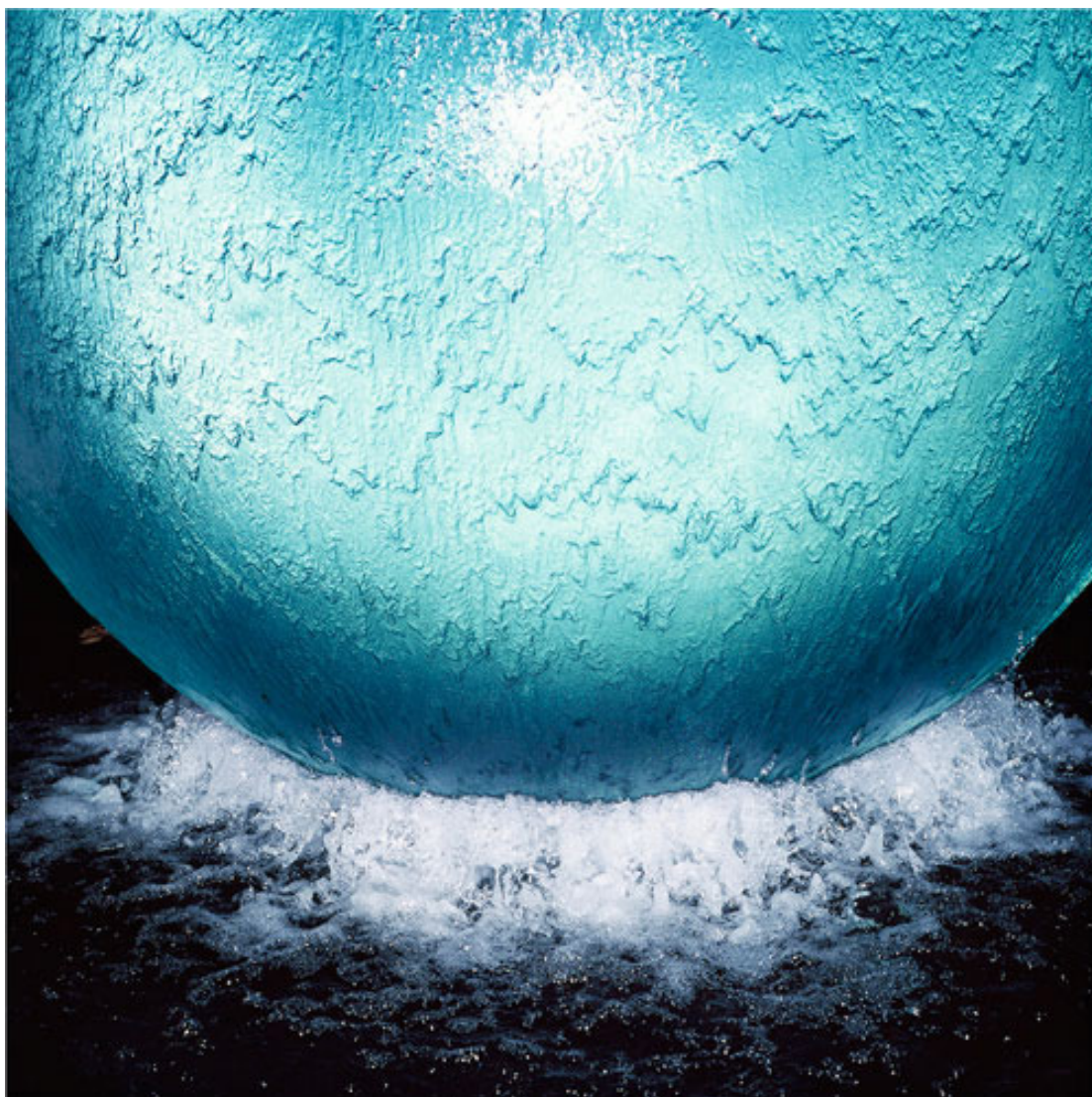
Walker Evans

American Photographs

The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1938

225 x 200 mm

© Museum of Modern Art



•
Livro de Fotografia num
Tempo de Mudança

•
Novas Plataformas de
Produção Gráfica

•

Rotogravura

A rotogravura, ou o nome original *rotogravure*, provém da fotogravura mas com uma grande diferença e, tal como o nome indica roto+gravura, trata-se de um processo rotativo de produção em massa. Como vimos, o processo da fotogravura é um processo manual que combina todas as ferramentas tradicionais da gravura e da *aquatint* com o detalhe tonal da impressão de carbono. Porém, este processo não poderia dar resposta ao volume de produção exigido no séc. XX, nem fazer parte do livro de longa edição, a menos que se libertasse da mão e se tornasse mecanizado. Esta adaptação aconteceu no início do século XX, quando a impressão meio-tom também já se tinha tornado um processo mecanizado. Os quadros de meio-tom estavam em uso por essa altura, sendo criados quadros especializados para gravura que não usava pontos mas em vez disso suportava uma trama fina, uma grelha rectilínea muito idêntica a uma janela mas numa forma negativa. Inicialmente, este quadro era exposto à película de carbono e a imagem positiva era exposta depois. Uma vez transferida para a placa (uma placa de cobre), a imagem protegia o cobre e portanto, a gravação tinha lugar apenas nas pequenas

‘janelas’ do quadro. As células aleatórias do *aquatint* foram substituídas por células quadradas, absolutamente previsíveis em forma, assim como também o suporte da imagem. Nas palavras de Benson: “A próxima mudança foi substituir a placa; agora a gravação era feita em chapas de cobre — cerca de .06mm de espessura — que podiam ser colocadas em torno de um cilindro [...]”¹¹⁸ (Benson, 2008: 236). Mais tarde, até estas chapas de cobre acabariam por cair em desuso, substituídas por cilindros que permitiam vários tipos de gravação, como acontece actualmente, com a utilização da lógica cromática CMYK (sistema cromático utilizado na impressão *offset*, ver *Litografia Offset* p. 143).¹¹⁹ Para garantir a limpeza dos cilindros foi criada uma ferramenta originalmente chamada *doctor blade*, “lâmina de médico”. “Na impressão de rotogravura a ‘lâmina de médico’ ou ‘lâmina raspadora’ remove o excesso de tinta a partir das porções lisas não-gravadas no suporte de imagem [...]”¹²⁰ “A zona da imagem fica perfurada, sob a forma de pequenas células no cilindro, enquanto que a zona sem imagem fica intocável. O cilindro roda num tinteiro e a tinta infiltra-se nas células gravadas. O excesso de tinta é

118. Transcrevemos a passagem no original: “The next change was to get rid of the plate; now the etching was done on the copper sheets — about .025 inch thick (.06mm) — that could be wrapped around a cylinder [...]”

119. Informação retirada de *Full process of rotogravure cylinder production by Janoschka*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5hb3EKQv4ic> (consultado em: 8 de Junho de 2015)

120. Transcrevemos a passagem no original: “In rotogravure printing the doctor blade (from doctor blade) removes the excess ink from the smooth non-engraved portions of the image carrier [...]” ,Informação disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_blade (consultado em: 8 de Junho de 2015)

depois retirado com uma espátula e a superfície fica limpa de tinta. Por outro lado, a tinta que ficou retida nas células do cilindro forma a imagem, quando este é pressionado, pelo cilindro de impressão, contra o papel ou outro suporte. A pressão da espátula que retira a tinta da superfície deve ser constante”¹²¹ (Barbosa, 2004: 74).

Este novo sistema mecanizado, a rotogravura, libertou-se do trabalho manual da fotogravura, não só o suporte da imagem passou para o cilindro como também o próprio papel impresso era “manejado” pelos cilindros rotativos. A rotogravura tornou-se o método de impressão standard na Europa, como podemos ler nos livros *The Photobook: A History volume I* (2004) e em *The Printed Picture* (2008), as gráficas francesas e suíças alcançaram uma produção de alta qualidade na impressão de livros de fotografia, como, por exemplo: *Paris de Nuit* (1933), de Paul Morand (1888-1976) com fotografias de Brassai (1899-1984), segundo Parr e Badger: “[...] a impressão representa a gravura mais luxuosa alguma vez vista, os pretos sendo tão ricos e profundos que após manejar o

121. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, Portugal, 2004, p.74.

livro esperamos encontrar depósitos de tinta pelos dedos [...]”¹²² (Parr *apud* Badger, 2004: 134); a primeira edição de *Les Américains* (1958), de Robert Frank (1924), publicado por Robert Delpire (1926), que fundou a editora juntamente com Pierre Faucheux (1924-1999) ou como em *The Decisive Moment* (1952), de Henri Cartier-Bresson (1908-2004).

Paris de Nuit, de Paul Morand, é maioritariamente conhecido pelo trabalho fotográfico de Brassai, chegando ainda a ser comercializado nos dias de hoje mas já sob o título *Brassai Paris by Night*, e então com a indicação da introdução de Paul Morand. Esta obra reflecte a vida nocturna de Paris sob a visão de Brassai, e veio-se a tornar uma das obras seminais nos fotógrafos que elegem a noite como tema. “*Paris de nuit* (Paris by Nigth) tem sido tão influente — o primeiro numa extensa linha de passeios noctívagos por fotógrafos [...]”¹²³ (Parr *apud* Badger, 2004: 134).

Les Américains, título original da sua publicação em Paris, em 1958 — ou *The Americans* como é mais conhecido desde a sua publicação

122. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the printing represents arguably the most luscious gravure ever seen, the blacks being so rich and deep that after handling the book one expects to find sooty deposits all over one’s fingers [...]”

123. Transcrevemos a passagem no original: “Paris de nuit (Paris by Night) has been so influential — the first in a long line of noctambulations by photographers [...]”

em Nova Iorque, em 1959 —, é considerado a obra máxima de Robert Frank, tornando-se um trabalho de grande importância e referência na história do livro de fotografia. Esta obra de Frank foi inicialmente recusada nos Estados Unidos da América e acabou editada pela primeira vez em Paris, por Delpire. Mas na edição norte-americana o livro contou com a introdução do escritor Jack Kerouac, um dos autores mais conceituados da época devido à sua obra literária *On the Road*, tanto Frank como Kerouac estavam posicionados no auge do período existencialista norte-americano. Segundo Gerhard Steidl, responsável pela editora Steidl e pela corrente edição de *The Americans*, o livro de “Robert Frank, mudou o curso da fotografia do séc.XX. Em oitenta e três fotografias, Frank olhou sob a superfície da vida Americana revelando as pessoas atormentadas pelo racismo, mal servidas pelos seus políticos, e uma civilização adormecida por uma rápida expansão da cultura de consumo. Ainda assim encontrou novas áreas, belas na sua simplicidade ignoradas pela vida Americana. E não foi apenas a matéria de interesse de Frank — carros, jukeboxes, e mesmo a própria estrada —

que redefiniu os ícones da América; foi também a sua aparente intuição, imediato, de um estilo desordenado, assim como o seu método de tão brilhantemente interligar as fotografias tematicamente, conceitualmente, formalmente e linguisticamente, que tornou *The Americans* tão inovador. Mais do que uma ode ou um poema do que um documento literal, o livro é tão poderoso e provocador como o era há cinquenta-e-seis anos”¹²⁴ (Steidl).

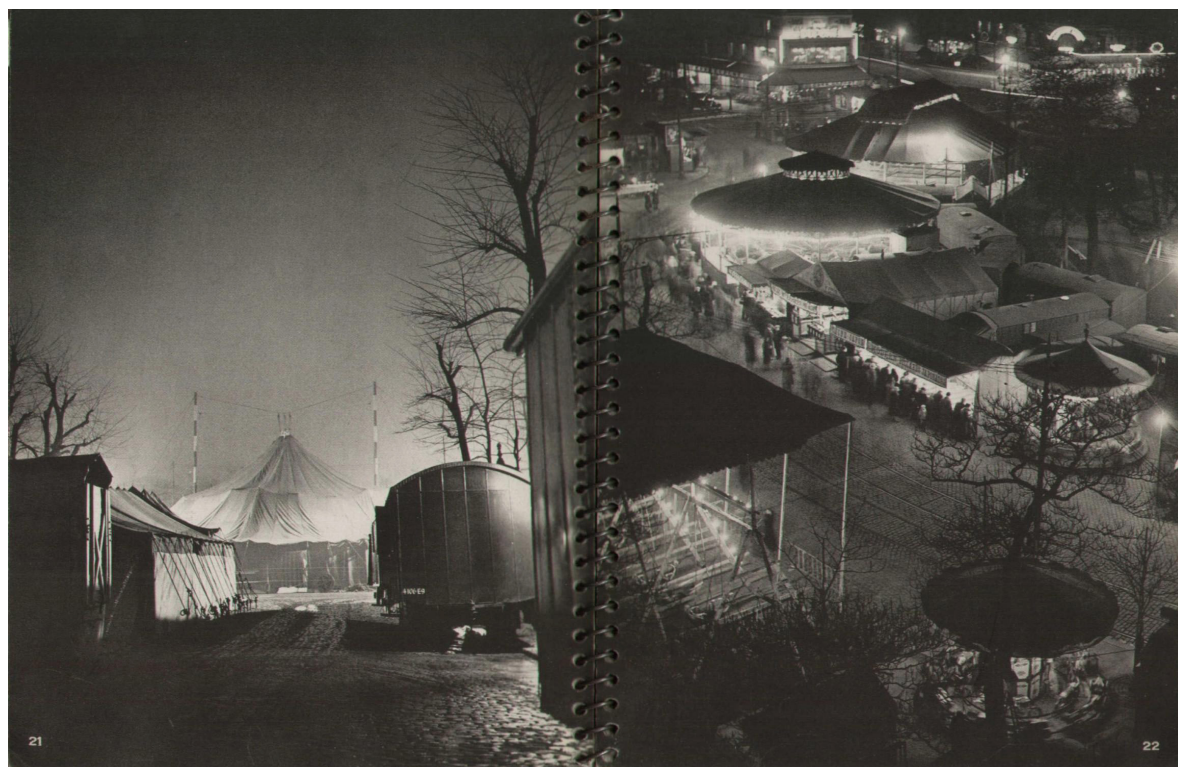
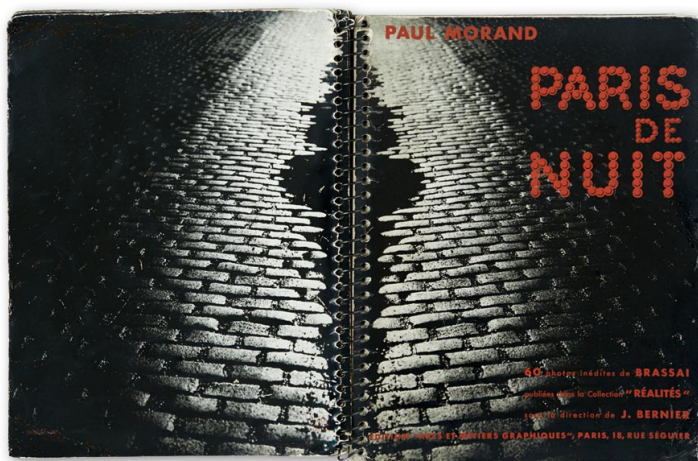
The Decisive Moment, de Henri Cartier-Bresson constitui uma das obras mais influentes da cultura fotográfica europeia. *The Decisive Moment*, originalmente chamado *Images à la Souvette* foi também publicado em 1952, e com uma capa ilustrada por Henri Matisse.¹²⁵ Henri Cartier-Bresson é responsável pelo próprio conceito do “instante decisivo”, uma designação que tem definido a subtileza imaginária da abordagem de Cartier-Bresson. “*The Decisive Moment* é uma monografia do melhor trabalho de Cartier-Bresson, mas tem factores unificadores que o elevam a um grande livro de fotografia [...]”

124. Transcrevemos a passagem no original: “Robert Frank’s *The Americans* changed the course of twentieth-century photography. In eighty-three photographs, Frank looked beneath the surface of American life to reveal a people plagued by racism, ill-served by their politicians, and rendered numb by a rapidly expanding culture of consumption. Yet he also found novel areas of beauty in simple, overlooked corners of American life. And it was not just Frank’s subject matter—cars, jukeboxes, and even the road itself—that redefined the icons of America; it was also his seemingly intuitive, immediate, off-kilter style, as well as his method of brilliantly linking his photographs together thematically, conceptually, formally, and linguistically, that made *The Americans* so innovative. More of an ode or a poem than a literal document, the book is as powerful and provocative today as it was fifty-six years ago.” Steidl. Robert Frank, *The Americans*, disponível em <https://steidl.de/Books/The-Americans-2131325657.html> (consultado em: 13 de Julho de 2015)

o instante quando todos os elementos no enquadramento fotográfico se juntam para fazer a imagem perfeita [...]”¹²⁶ (Parr *apud* Badger, 2004: 208).

125. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 208.

126. Transcrevemos a passagem no original: “The Decisive Moment is a monograph of Cartier-Bresson’s best work, but it has overriding unifying factors that elevate it into a great photobook [...] the instant when all the elements in the picture-frame come together to make the perfect image [...]”



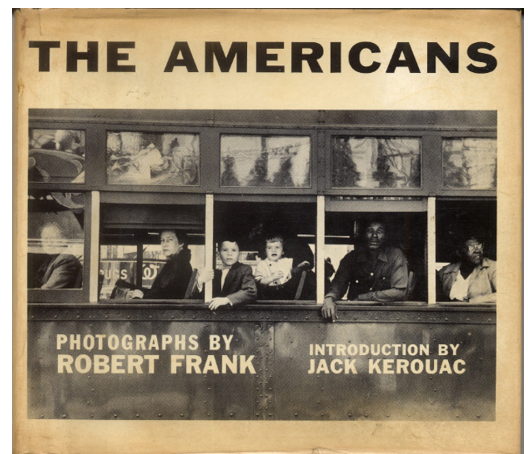
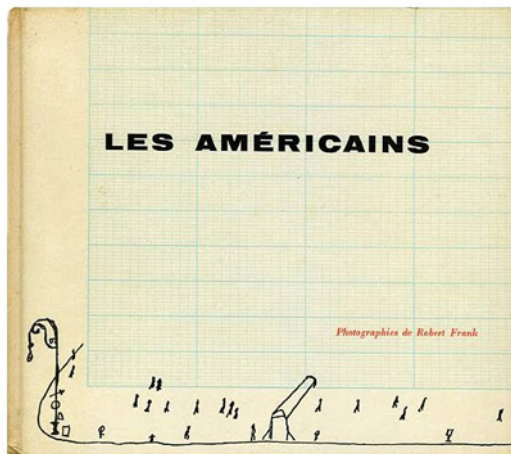
Paul Morand

Paris de Nuit

Editions Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1933

250 x 193 mm

© Achtung.Photography



Robert Frank

Les Américains, The Americans

Robert Delpire, Paris, 1958, Grove Press Inc., Nova Iorque, 1959

185 x 210 mm

© Whizzpast, Steidl



Henri Cartier-Bresson

The Decisive Moment

Simon and Schuster, Nova Iorque, em colaboração com Editions Verve, Paris, 1952

370 x 274 mm

© Steidl



pl
co
th
la
di
of
re
tu
th
pe
by
no
os
ap
pl
ap
th
tr
th
gr
fa
is
pr
os
we

•

Litografia offset

A litografia *offset* tem as suas origens na cromolitografia (ver Cromolitografia p. 85) e começou a ser desenvolvida, em 1875, pelo escocês Robert Barclay para impressão em estanho. Em 1904 o norte-americano Ira Washington Rubel, iniciou o mesmo processo mas imprimindo sob papel.¹²⁷

A impressão de relevo, o meio-tom, a gravura e a fototipia foram os responsáveis pela saída da fotografia do quarto-escuro, e por isso foram processos fundamentais na reprodução fotográfica, tendo grande utilização durante um período que teve início 1880 e começo no séc. XX até, aproximadamente, à década de 1960. Neste intervalo de tempo a litografia esteve lentamente ganhando forma e veio provar, até aos dias de hoje, ser o grande método de impressão. Desde a década de 60 que o processo *offset* é usado em grande escala e, tal como a técnica se aplicava ao meio-tom, quando este passou para os cilindros rotativos, também o *offset* correspondeu a uma produção adaptada a grandes tiragens, tornando-se economicamente rentável. “A litografia *offset*, na sua forma final, reuniu a química litográfica, chapas de impressão leves e baratas [...]”¹²⁸ (Benson, 2008: 254).

127. Informação retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/Offset_printing (consultado em: 10 de Junho de 2015)

128. Transcrevemos a passagem no original: “[...] photo *offset* lithography, which, in its final form, brought together lithographic chemistry, lightweight and inexpensive printing plates [...]”.

Assim que as chapas de metal fotossensíveis substituíram a pedra e a madeira, o meio-tom, já totalmente melhorado, pôde passar para a litografia, o antigo trabalho manual de gravar as imagens passou a ser mecanizado através da tela de meio-tom. Vários foram os contributos para a evolução do *offset*, mas aquilo que o distinguiu dos anteriores processos foi a criação do *cauchu offset*, originalmente chamado *offset blanket*. “Os impressores há muito sabiam que quando um rolo impregnado de tinta era usado para transferir a própria tinta para a chapa de impressão, o rolo, após a transferência, retinha uma imagem negativa da chapa, uma vez que a tinta na área das imagens era removida. Esta observação tornou claro que um rolo de borracha conseguia suportar uma imagem de tinta [...]”¹²⁹ (Benson, 2008: 254). Este *cauchu* veio permitir a impressão de uma imagem positiva. As chapas de impressão, os fotolitos, imprimiam uma imagem negativa directamente na folha, colocando o *cauchu* entre a chapa e a folha. A imagem da chapa era impressa no *cauchu* que consequentemente imprimia na folha, revertendo novamente esta imagem para uma imagem positiva.

129. Transcrevemos a passagem no original: “[...] printers had long known that when a fully inked roller was used to transfer ink to a printing plate, the roller, after the transfer, retained a negative image of the plate, since the ink in the image areas had been removed from it. This observation made clear that a rubber roller could hold an ink image [...]”.

Desta acção de transferência de imagem nasceu a expressão “*offset*”. “Esta prática de transferir uma imagem, de ‘*off-setting*’, tornou-se a âncora da litografia *offset* [...]”¹³⁰ (Benson, 2008: 254).

O processo da litografia *offset* é constituído por três cilindros que possibilitam a impressão e passagem da folha. No topo está o cilindro da chapa no qual está envolto o fotolito de polímero é a chapa que suporta a gravação da imagem. Rolos com tinta e água giram em contacto com o cilindro da chapa, providenciando o balanço de tinta e água necessário para a formação da imagem. Sob o cilindro que contém a chapa está o cilindro coberto com o *cauchu*, uma superfície espessa e suave. A tinta da chapa é transferida para este rolo de borracha a cada rotação. Sob o rolo, gira o cilindro de apoio, um cilindro de aço polido com pinças que seguram o papel.¹³¹

O *cauchu*, para além da impressão directa da imagem em positivo, trouxe mais segurança a este processo devido ao contacto de uma superfície suave

130. Transcrevemos a passagem no original: “[...] this practice of transferring, or ‘off-setting’, a image became the core of *offset* lithography [...]”.

131. Informação retirada de Benson, Richard. *The Printed Picture*, Estados Unidos, 2008, p. 254. e Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, Portugal, 2004, p.76.

com a folha. Mais uma vez, segundo uma leitura de Richard Benson e Conceição Barbosa, descrevemos este benefício de uma forma clara: o *cauchu* toca suavemente o papel, transferindo a tinta sem distorcer a folha, o que permite imprimir em superfícies rugosas. Este actua como uma barreira à humidade mantendo a água longe da folha, fazendo também com que o papel — com as suas fibras e revestimentos desgastados com o tempo — nunca toque a superfície delicada do fotolito.¹³² Isto significou uma grande melhoria na impressão relativamente ao meio-tom.

Enquanto que as antigas chapas de relevo usadas para o meio-tom permitiam o máximo de cento e cinquenta pontos por linha, as chapas litográficas permitiam até trezentos pontos por linha, tornando possível uma melhor qualidade na impressão. A litografia *offset* foi usada para a realização de diversos livros de fotografia, mas por vezes é difícil ter acesso a dados certos que nos permitam confirmar quais os livros de fotografia que foram editados segundo este processo. Esta investigação

132. Informação retirada de Benson, Richard. *The Printed Picture*, Estados Unidos, 2008, p. 254. e Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, Portugal, 2004, p.76.

deve então ser feita procurando livros de fotografia que foram editados próximo dos inícios da década de 1960 e que correspondem a um volume elevado de tiragem. Para esta investigação recorreremos ao livro *The Photobook: A History volume I* (2004) e ao *website* da editora Aperture. Um dos primeiros livros impressos em litografia *offset* foi o livro *Life is Good and Good For You in New York: Trance Witness Revels* (1956), de William Klein (1928);¹³³ a segunda edição americana de *The Americans* (1969), de Robert Frank, “[...] edição de 1969 [...] impressa em foto litografia *offset* (New York: Aperture) [...]”¹³⁴ (Benson, 2008: 212); e sem fundamentos concretos para além de ter sido primeiramente publicado em Nova Iorque, em 1968, altura onde a litografia *offset* estava já em grande uso, e devido à rigidez tonal das imagens, não transcrevendo os passos tonais entre os valores de preto-e-branco, daria como terceiro exemplo o livro *The Bikeriders* (1968) de Danny Lyon (1942-); entre outros livros que não nos foi possível identificar com precisão.

133. “Material: *offset* lithograph on paper”, Informação disponível em <https://members.walkerart.org/collections/artworks/new-york-1> (consultado em: 10 de Junho de 2015)

134. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 1969 edition [...] printed in photo *offset* lithography (New York: Aperture) [...]”.

Life is Good and Good For You in New York: Trance Witness Revels é uma das obras mais influentes de William Klein (1928-), tanto pelo seu trabalho fotográfico com pela abordagem experimental ao design editorial. Klein trabalhava no escritório da Vogue, em Nova Iorque, na década de 1950, o que lhe deu acesso a máquinas de impressão e cópias, permitindo-lhe rasgar, reposicionar e juntar imagens, estudando o *layout* das páginas. “É menos político e mais exuberante, e, devido à sua concepção ser tão completa — fotografias, *layout*, *design*, topografia [tudo se relaciona] aglomerando-se aquilo que é um dos primeiros grandes livros ‘Pop’ ”¹³⁵ (Parr *apud* Badger, 2004: 243).

A edição de *The Americans* aqui referida, neste sub-capítulo, é a segunda edição publicada em Nova Iorque pela editora Aperture (ver *Les Américains* no sub-capítulo Rotogravura p. 131).

Danny Lyon (1942-), fotógrafo norte-americano autodidacta, fazia parte do grupo de fotógrafos conhecidos como Social Landscape

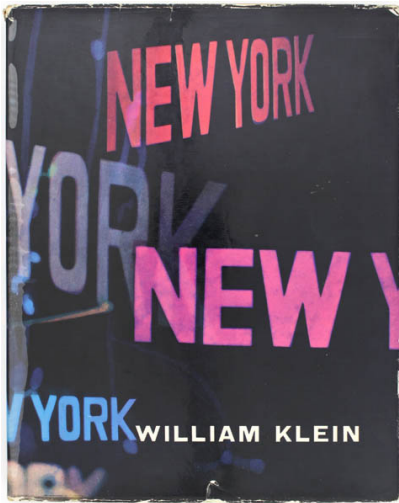
135. Transcrevemos a passagem no original: “It is less political and more exuberant, and, importantly, because its conception is so complete — photographs, layout, design, topography [...] coalescing into what is in effect one of the first great ‘Pop’ books”.

136. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 256.

School, na década de 1960 e que incluía Garry Winogrand (1928-1984) e Lee Friedlander (1934-).¹³⁶ Lyon, como um dos grandes fotógrafos autodidactas, tinha a capacidade de se integrar no meio onde decorria toda a acção do seu projecto. *The Bikeriders*, uma das suas grandes obras, é a prova da capacidade de integração de Lyon, é um projecto desenvolvido na década de 1960 em que Lyon se comprometeu a registar a comunidade do gangue *motard* Chicago Outlaw de Cicero, Illinois. “Lyon pode ser descrito como um dos grandes fotógrafos solitários, o que explica em grande parte o seu percurso um pouco rebelde, e uma percepção do seu ser como um forasteiro, um não-conformista”¹³⁷ (Parr *apud* Badger, 2004: 256). Nas palavras da Magnum Photos: “Um trabalho produtivo do fotojornalismo moderno, este marco de fotografias e entrevistas documenta o abandono e risco implícito no nome do gangue a que Lyon pertenceu, os Chicago Outlaw Motorcycle Club. Com imagens e entrevistas tão cruas, vivas e dramáticas hoje como o eram três décadas atrás [...]”¹³⁸ (Magnum).

137. Transcrevemos a passagem no original: “Lyon may be described as one of photography’s great loners, which largely explains his somewhat wayward career path, and a perception of him as something of an outsider, a maverick”.

138. Transcrevemos a passagem no original: “A seminal work of modern photojournalism, this landmark collection of photographs and interviews documents the abandon and risk implied in the name of the gang Lyon belonged to: the Chicago Outlaw Motorcycle Club. With images and interviews that are as raw, alive, and dramatic today as they were three decades ago”, Magnum. Book - *The Bikeriders*, Danny Lyon, disponível em <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R922LLR> (consultado em: 14 de Julho de 2015)





William Klein

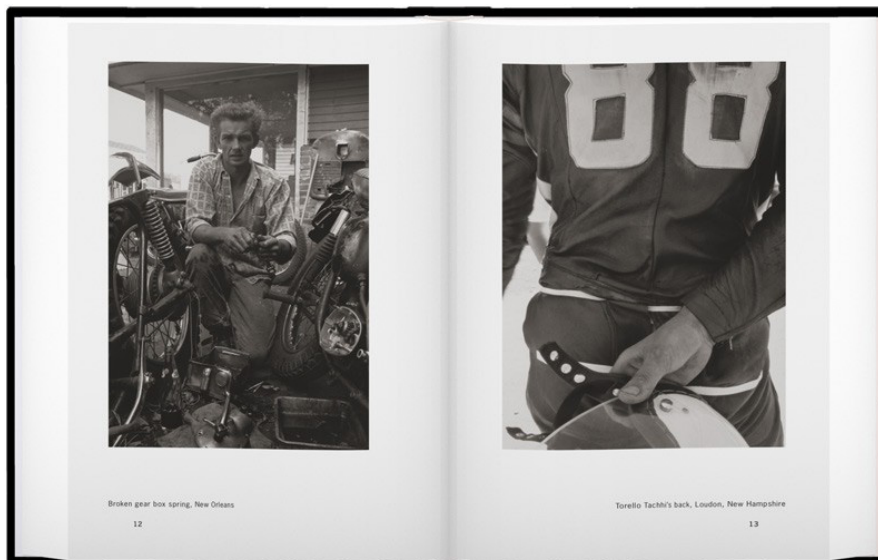
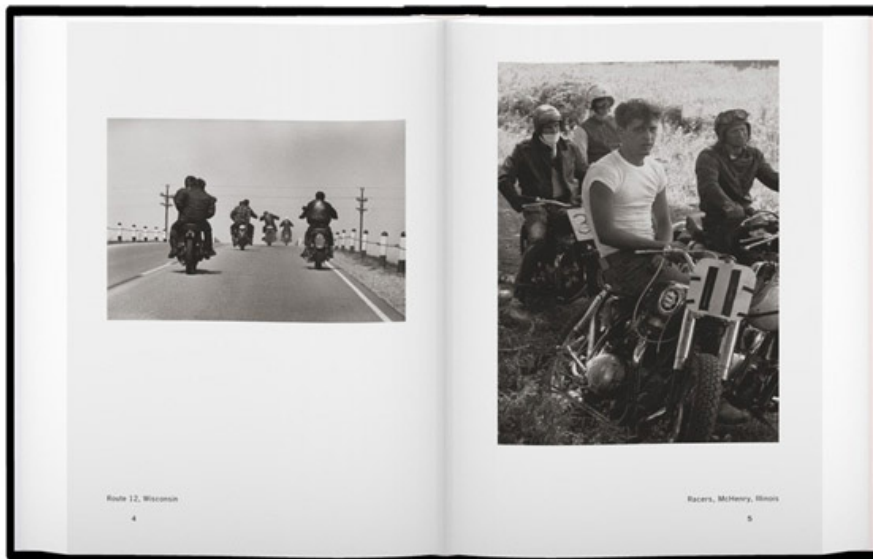
Life is Good and Good For You in New York: Trance Witness Revels

Editions du Seuil, Album Petite Planète, Paris, 1956

275 x 215 mm

© Atchung Photography





Danny Lyon
The Bikeriders
 The Macmillan Company, Nova Iorque, 1968
 238 x 166 mm
 © Aperture

•

Offset Duotone

O *offset* duotone, ou seja *offset* de dois tons, provém da mesma lógica tonal do meio-tom, quando impresso em dois tons. Mas o *offset* veio tornar este processo mais simples. O facto de existir o *cauchu* entre o fotolito e a folha permitia que uma outra camada de cinza fosse impressa sobre a impressão a preto. “O toque delicado do rolo, e a sua capacidade de manter a água longe do papel, permitia registos extremamente precisos: as impressoras eram feitas para que pudessem imprimir uma camada de preto num dia e sobrepôr perfeitamente uma passagem de cinza no próximo [...]”¹³⁹ (Benson, 2008: 258).

A dupla tonalidade deste processo era resultado da exposição e revelação dos negativos de meio-tom, para que as duas camadas tonais enfatizassem diferentes pontos da imagem. A camada de cinza não beneficiava os pontos escuros da impressão a preto, mas por outro lado apresentava uma grande nitidez na representação dos valores mais luminosos, coisa que uma impressão plana a preto não consegue. “Esta solução era necessária pois não havia nenhum método para expor e

139. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the delicate touch of the blanket, and its effect of keeping water away from the paper, allowed extremely accurate registration: presses were made that could print a black layer on a sheet one day and then perfectly superimpose a gray pass on the next one [...]”

revelar um único negativo de meio-tom que conseguisse com precisão retratar todos os passos tonais desde o preto ao branco [...]”¹⁴⁰ (Benson, 2008: 258). O nível de tinta podia ser ajustado para cada impressão, o que permitiu um grande controle no processo.

Com o apoio a registros de fichas técnicas de reedições relativamente recentes de alguns livros foi possível identificar alguns dos que utilizam este processo, publicações como *Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain dès Prés* (1956), de Ed van der Elsken (1925-1990), “[...] 200 fotografias em dois tons [...]”,¹⁴¹ agora publicado pela Dewi Lewis Publishing; *The Bikeriders* (1968), de Danny Lyon, uma mesma referência usada na litografia *offset*, mas desta vez fazendo referência à corrente edição da Aperture, “[...] 49 imagens de dois tons [...]”;¹⁴² *Self Portrait* (1970), de Lee Friedlander (1934), também impresso em *offset* dois tons na sua última edição em 2005, pelo Museum of Modern Art (MoMA), “[...] 48 ilustrações em dois tons [...]”.¹⁴³

140. Transcrevemos a passagem no original: “[...] this solution was necessary because there was no method for exposing and developing a single halftone negative that could accurately portray all the tonal steps from black to white [...]”

141. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 200 duotone photographs [...]” Dewi Lewis Publishing, disponível em <http://www.dewilewis.com/products/love-on-the-left-bank> (consultado em: 17 de Junho de 2015)

142. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 49 duotone images [...]” Aperture. *The Bikeriders*, disponível em <http://aperture.org/shop/danny-lyon-the-bikeriders-books> (consultado em: 17 de Junho de 2015)

Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain dès Prés é resultado dos anos em que Ed van der Elsken (1925-1990) viveu em Paris, entre 1950 e 1954, focado no corpo de trabalho que realizou nessa altura. São registos diários de namoradas, amigos, intelectuais, músicos e conhecidos que viviam o *left bank* de Paris. “Ed van der Elsken era o fotógrafo holandês, da década de 1950 e 60, mas reconhecido internacionalmente, devido em grande parte a este livro, o que elevou o género da fotonovela holandesa a um novo nível, e anunciou a presença na Europa da fotografia *stream-of-consciousness* a par de William Klein”¹⁴⁴ (Parr *apud* Badger, 2004: 245). *Stream-of-Consciousness* é o que Parr e Badger consideram como fotografia posterior a toda a calamidade da segunda grande guerra, movimento iniciado nos Estados Unidos por Robert Frank e William Klein, capturando o espírito existencialista da literatura norte-americana. “Capturava o ‘indecisivo’ ao invés de momentos decisivos. Era entusiasmante, expressivo [...] este era um estilo cuja informalidade resultava bastante melhor na forma do livro do que na exposição de impressões individuais na

143. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 48 duotone illustrations [...]” MoMA. *Self Portrait*, disponível em http://www.publishedart.com.au/bookshop.html?book_id=1437 (consultado em: 17 de Junho de 2015)

144. Transcrevemos a passagem no original: “Ed van der Elsken was the best known internationally of the Dutch photographers of the 1950s and 60s, due in no small measure to this book, which took the genre of the Dutch photonovel to a new level, and announced the presence in Europe of a stream-of-consciousness photographer on a par with William Klein”

parede. Tamanha era a qualidade, espontaneidade e intuição neste tipo de trabalho que talvez lhe chamemos de fotografia 'stream-of-consciousness', o equivalente visual da escrita *stream-of-consciousness* da década de 1950 da geração 'beat' norte-americana como Jack Kerouac, William Burroughs and Allen Ginsberg"¹⁴⁵ (Parr *apud* Badger, 2004: 233).

A edição de *The Bikeriders* de Danny Lyon a que nos referimos neste sub-capítulo, é a corrente edição da Aperture, em impressão *offset* duotone, como já foi referido no anterior sub-capítulo (ver *Litografia Offset* p. 143).

Lee Friedlander era, tal como Danny Lyon, parte integrante do grupo Social Landscape school.¹⁴⁶ *Self Portrait* é uma obra onde Friedlander explora não só a paisagem norte-americana como utiliza a fotografia como testemunho da própria paisagem, fazendo um retrato da sua realidade. Friedlander carrega fotografias urbanas se suburbanas que mudaram o vocabulário da fotografia no final do séc. XX. Segundo as

145. Transcrevemos a passagem no original: "It captured 'indecisive' rather than decisive moments. It was exciting, expressive [...] this was a style whose informality was far better suited to the book form than to a display of individual prints on a wall. Such was the spontaneity and intuitive quality of this kind of work that we might term 'stream-of-consciousness' photography, the visual equivalent of the stream-of-consciousness writing of the 1950s American 'Beat' writers such as Jack Kerouac, William Burroughs and Allen Ginsberg."

146. Informação retirada de Parr, Martin. e Badger, Gerry. *The Photobook: A History volume I*, 2004, Londres, p. 258

palavras de Parr e Badger: “Lee Friedlander relembra-nos de que estas são fotografias de paisagem incluindo-o em cada imagem [...]”¹⁴⁷ (Parr *apud* Badger, 2004: 258). Pelas palavras de Friedlander: “No início, a minha presença nas minhas fotografias era fascinante e perturbador. Mas à medida que o tempo foi passando e eu tornei-me parte de outras ideias nas minhas imagens, fui capaz de acrescentar um sorriso a essas sensações.”¹⁴⁸

147. Transcrevemos a passagem no original: “[...] he reminds us that these are photographic landscapes by including himself in each image [...]”

148. Transcrevemos a passagem no original: “At first, my presence in my photos was fascinating and disturbing. But as time passed and I was more a part of other ideas in my photos, I was able to add a giggle to those feelings.” *Lee Friedlander Puts Your Selfies to Shame*, disponível em <http://www.americansuburbx.com/2013/05/lee-friedlander-self-portrait.html> (consultado em: 20 de Junho de 2015)



Ed van der Elsken

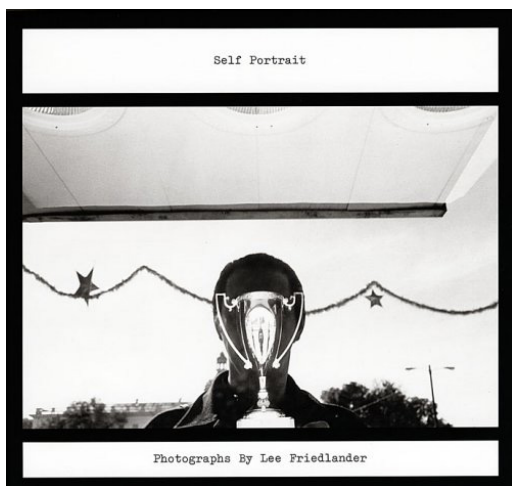
Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés

De Bezige Bij, Amesterdão, 1956

2750x 200 mm

© Catawiki





Lee Friedlander

Self Portrait

Haywire Press, New City, Nova Iorque, 1970

216 x 230 mm

© Fraenkel Gallery



•

Offset Tritone

O *offset tritone*, ou *offset tritonal*, nasce da necessidade de reproduzir fotografias do séc. XIX explorando toda a sua riqueza tonal. Na reprodução de imagens como daguerreótipos ou impressões de albumina, os valores mais escuros mantinham-se a preto e as restantes camadas em tonalidades quentes. Estas não apresentavam detalhe nas sombras mas sim nos valores luminosos: “Estas cores adicionais eram particularmente necessárias para a reprodução de fotografias do século XIX, se fosse para realizar a variedade da cor química original [...]”¹⁴⁹ (Benson, 2008: 260).

Todas as fotografias a preto-e-branco podem ser feitas com cor, como é comum vermos na maioria dos livros, contudo as melhores reproduções de preto-e-branco não são feitas desse modo, mas sim usando dois meios tons. Ou, neste caso, imprimindo a partir de três meios tons. Este processo é conhecido por usar três tons, porém muitas das vezes é usada uma quarta camada sem qualquer informação, para além de possuir o formato da imagem e de constituir uma camada tonal uniforme em tons quentes: “A impressão final, sem carregar qualquer

149. Transcrevemos a passagem no original: “[...] these additional colours were particularly needed for the reproduction of the photographs from the nineteenth if the rich variety of their original chemical color was to hold [...]”

informação [...] impressa com um verniz sólido de tons quentes [...]”¹⁵⁰ (Benson, 2008: 263). Para a replicação de uma imagem do séc. XIX era necessária a adição de tonalidades quentes, porém este processo é usado ainda hoje na impressão de imagens monocromáticas de qualidade.

No final do séc. XX surgiram as impressoras *offset* já com quatro unidades. A folha entra num lado e sai do outro já totalmente impressa com todas as camadas. Mas, no início deste processo, cada camada de tinta, cada tonalidade, tinha de ser impressa separadamente. Esta condição punha em causa o desempenho do processo e especialmente o desempenho dos impressores, pois bastava que uma camada não estivesse alinhada com a anterior, ou tivesse alguma imperfeição, para a impressão sair defeituosa.

Devido à sua complexidade não foram muitos os livros impressos em três tons, contudo, e com o aperfeiçoamento técnico, são muitos os editores que actualmente utilizam este processo na impressão de fotografias a preto e branco. A seguinte investigação foi feita recorrendo aos livros

150. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the final impression, carrying no data [...] printed with solid of a warm-toned varnish”.

151. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 33 tritone images [...]”, Aperture. *Proud Flesh*, disponível em <http://aperture.org/shop/sally-mann-proud-flesh-book> (consultado em: 24 de Junho de 2015)

152. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 66 tritone plates [...]”, Mack. *Almost There*, disponível em <http://www.mackbooks.co.uk/books/75-Almost-There.html> (consultado em: 24 de Junho de 2015)

The Photobook: A History volume I/II/III (2004, 2006, 2014), de Parr e Badger, tanto como investigando *websites* e artigos da Aperture e da Mack: livros como *Proud Flesh* (2009), de Sally Mann (1951) editado pela Aperture em 2010, contém “[...] 33 imagens de três tons [...]”;¹⁵¹ *Almost There* (2013), de Aleix Plademunt (1980), editado pela Mack, contém “[...] 66 imagens de três tons [...]”;¹⁵² *Songbook* (2015), de Alec Soth (1969), recentemente editado pela Mack, contém “[...] 75 imagens de três tons [...]”;¹⁵³ entre outros.

Sally Mann é uma fotógrafa norte-americana, conhecida pelas grandes imagens a preto-e-branco de temáticas familiares, paisagens e também da sua abordagem à vida e à morte.¹⁵⁴ *Proud Flesh* é uma obra onde Mann investiga os laços estabelecidos entre marido e mulher: “O trabalho de Mann desafia constantemente o espectador, nas suas mãos as experiências retiradas da vida diária têm tanto de inquietante como de sublime. Agora, tendo estudado relacionamentos entre pai e filho, artista e sujeito, vida e morte, Sally Manny em *Proud Flesh* investiga os laços entre marido e mulher.”¹⁵⁵ (Aperture, 2015)

153. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 75 tritone plates [...]”, Mack. *Songbook*, disponível em <http://www.mackbooks.co.uk/books/1073-Songbook-First-edition-Second-printing-.html> (consultado em: 24 de Junho de 2015)

154. Informação disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Sally_Mann (consultado em: 24 de Junho de 2015)

155. Transcrevemos a passagem no original: “Mann’s work consistently challenges the viewer: in her hands, experiences drawn from daily life are rendered both disquieting and sublime. Now, having studied relationships between parent and child, artist and subject, life and death, Sally Mann: *Proud Flesh* investigates the bonds between husband and wife.”, Aperture. *Proud Flesh*, disponível em <http://aperture.org/shop/sally-mann-proud-flesh-book> (consultado em: 25 de Junho de 2015)

Almost There, uma obra de Aleix Plademunt (1980-), apresenta um conjunto desafiante de imagens, entre paisagens canadenses e imagens arqueológicas do que resta de Neanderthal, que se instalam entre objectos encontrados.¹⁵⁶ *Almost There* é uma obra que apresenta um conjunto desafiante de imagens, explorando o que está mais próximo e mais afastado. Comunica a frustração de nunca estar perto o suficiente e nunca estar suficientemente afastado, apenas quase lá, a impossibilidade de atingir um destino: fotografando a fotografia. A fotografia como uma viagem de regresso imaginária e ao mesmo tempo como uma reflexão desse mesmo sítio e dessa mesma coisa a que nunca podemos regressar, que nunca podemos voltar a ver da mesma forma. “*Almost There*, em suma, explora os géneros e linguagens que usamos para tentar perceber o mundo através de imagens. Mas também reflete como a fotografia condiciona a nossa visão assim como o mistério intrínseco de cada lugar: estar lá, chegar lá, ver de longe ou de perto.”¹⁵⁷

156. Informação disponível em <http://www.mackbooks.co.uk/books/75-Almost-There.html> (consultado em: 26 de Junho de 2015)

157. Transcrevemos a passagem no original: “*Almost There*, in short, explores the genres and languages we use to try to understand the world through images. But it also examines how photography conditions our visions as well as the intrinsic mystery of each place: being there, getting there, seeing it from afar or observing it up close.”, Ca L’Isidret Edicions, disponível em <http://www.calisidretedicions.cat/04-almost-there.html> (consultado em: 26 de Junho de 2015)

Songbook, a mais recente obra do fotógrafo norte-americano Alec Soth (1969-), é uma obra que foca a sua atenção na vida comunitária, registando cenários de encontros, danças, festivais e reuniões comunitárias procurando a interacção humana num período cada vez mais informatizado: “Conhecido pelos seus retratos assombrados de norte-americanos solitários em *Sleeping by the Mississippi* e *Broken Manual*, Alec Soth recentemente direccionou as suas lentes para a vida no país. Para ajudar na sua pesquisa, Soth assumiu o papel cada vez mais obsoleto de repórter do jornal local [...] Com *Songbook*, Soth desmascarou as suas fotografias do contexto de notícia de modo a estabelecer e destacar uma relação entre as imagens até à sua raiz. Fragmentário, engraçado e triste, *Songbook* é uma representação lírica da tensão entre o individualismo norte-americano e o desejo em ser unido”¹⁵⁸ (Mack, 2015).

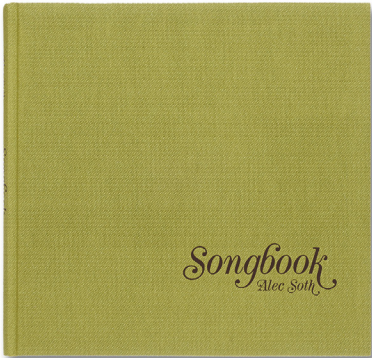
158. Transcrevemos a passagem no original: “Known for his haunting portraits of solitary Americans in *Sleeping by the Mississippi* and *Broken Manual*, Alec Soth has recently turned his lens toward community life in the country. To aid in his search, Soth assumed the increasingly obsolescent role of community newspaper reporter [...] With *Songbook*, Soth has stripped these pictures of their news context in order to highlight the longing for connection at their root. Fragmentary, funny and sad, *Songbook* is a lyrical depiction of the tension between American individualism and the desire to be united.” Mack. *Songbook*, disponível em <http://www.mackbooks.co.uk/books/1073-Songbook-First-edition-Second-printing-.html> (consultado em: 26 de Junho de 2015)



Sally Mann
Proud Flesh
 Aperture, Nova Iorque, 2009
 355 x 304 mm
 © Aperture



Aleix Plademunt
Almost There
Mack, Londres, 2013
250 x 190 mm
© Mack Books





Alec Soth
Songbook
 Mack, Londres, 2015
 285 x 273 mm
 Mack Books

•

Offset a Cores

Após uma impressão plana de meio-tom, a dois tons e a três tons, veio o próximo passo do *offset*, a transcrição da cor em tinta.

“A impressão a cores foi o motor que impulsionou a tecnologia da fotografia *offset* [...]”¹⁵⁹ (Benson, 2008: 266). A cor já havia sido estudada em diversos processos, desde a coloração manual ao *Autochrome* desenvolvido pelos Lumière, ou o *Kodacolor* e *Kodachrome* desenvolvido pela *Kodak*. Estes processos permitiam obter fotografias a cores mas não permitiam uma reprodução a nível gráfico.

Para imprimir a cores, o *offset* usava, e continua a utilizar o sistema de cores *CMYK* — as iniciais correspondem a ciano, magenta, amarelo e preto, respectivamente. O preto está representado pela letra K em vez de B (*black*) porque é um *key colour*, ou seja, o preto é uma cor-chave da impressão. “Num mundo ideal as três cores primárias, quando impressas juntas com total intensidade, produziriam preto, mas tal não acontece: os corantes ou pigmentos da tinta não são suficientemente fortes, e é muito

159. Transcrevemos a passagem no original: “Color printing was the engine that drove the development of photo *offset* technology [...]”.

difícil imprimir e sobrepôr três camadas pesadas e húmidas de tinta. Estes problemas foram resolvidos usando um quarto impressor, em tinta preta, que apenas afecta os valores escuros da imagem [...]”¹⁶⁰ (Benson, 2008: 266).

Tal como o meio tom e qualquer técnica *offset* abordada anteriormente, o *offset* a cores era constituído por uma trama, mas a divisão tonal era feita em quatro fotolitos, cada um representando um cor diferente — ciano, magenta, amarelo e preto (CMYK).

Desde o início do *offset* a cores, antes da impressão final era feito o trabalho conhecido como *prepress* ou pré-impressão, fotografando os originais e fazendo testes de cor e impressão, de modo a garantir que os dados indicados no *offset* fariam justiça à imagem original: “Uma vez que a cor era extremamente complexa, o trabalho preliminar ou ‘*prepress*’ tendia a ser feito em casas especializadas — as transparências eram feitas em campo por fotógrafos profissionais, e as separações, mascarar, e a conversão para meios-tons eram feitos pelos especialistas

160. Transcrevemos a passagem no original: “[...] In an ideal world the three primaries, when printed together at full strength, would produce a black value, but things don't work out that way: the dyes or pigments in the inks are not strong enough, and it is very difficult print three heavy layers of wet ink on top of each other. These problems are solved by using a fourth printer, in black ink, which only effects the darker values in the picture [...]”.

[...]”¹⁶¹ (Benson, 2008: 266). Apesar da complexidade exigida pelo *offset* a cores, este processo revelou-se mais simples que a impressão a preto-e-branco. Um dos motivos era o facto do trabalho de pré-impressão antever com precisão aquilo que seria o resultado final, enquanto na impressão preto-e-branco um pequeno erro na tradução de um meio-tom podia ser suficiente para um mau resultado, a impressão a cores acabou por tornar esses pequenos erros aceitáveis: “Podia apresentar pequenos defeitos e ainda assim parecer bem [...]”¹⁶² (Benson, 2008: 266).

O processo de impressão *offset* a cores é o mais utilizado a nível mundial, sendo utilizado na maioria das impressões de jornais, revistas, livros, etc. Os livros de fotografia não são excepção, principalmente quando somos confrontados com livros de grandes tiragens, que compensam as despesas do *offset*. Livros como: *Uncommon Places: The Complete Works* (2004), de Stephen Shore (1947-), reeditado em 2015 pela Aperture, “[...] 176 imagens a quatro cores [...]”;¹⁶³ *iDUBAI* (2010), de Joel Sternfeld (1944-), publicado pela Steidl;

161. Transcrevemos a passagem no original: “Since color was extremely complex, the preliminary or ‘prepress’ work tended to be done in specialized houses – the transparencies were made in the field by professional photographers, and then the separations, masking, and conversion to halftones were done by the specialists [...]”

162. Transcrevemos a passagem no original: “[...] it could be done badly and still look good [...]”

163. Transcrevemos a passagem no original: “[...] 176 four-color images [...]” Aperture. *Uncommon Places: The Complete Works*, disponível em <http://aperture.org/shop/shore-uncommon-places-revised-book> (consultado em: 27 de Junho de 2015)

ou *White Noise* (2011), de António Júlio Duarte (1965-), publicado pela Pierre von Kleist.

Uncommon Places, de Stephen Shore (1947-), originalmente publicado em 1982 influenciou uma geração de fotógrafos. Shore foi um dos primeiros fotógrafos a elevar o uso da cor, libertando-a do paradigma da fotografia de publicidade e da moda, as suas imagens em grande-formato da paisagem vernacular norte-americana têm sido uma fonte vital da recuperação de uma tradição fotográfica que permanece actual nos dias de hoje.¹⁶⁴ Esta reedição da sua original obra intitula-se *Uncommon Places: The Complete Works*, e dá ao espectador a sua visão da paisagem norte-americana, quase diríamos que parece uma visão de uma América re-inventada por Shore, cada imagem está carregada de presença humana ainda que, muitas vezes, por uma presença oculta ou pontual. “Tal como Robert Frank e Walker Evans, Shore descobriu uma visão desarticulada através da estrada e da câmara. Abordando os seus temas com objectividade, Shore, nestas imagens, retém composições precisas

164. Informação baseada no primeiro parágrafo do artigo disponível em <http://aperture.org/shop/shore-uncommon-places-revised-book> (consultado em: 27 de Junho de 2015).

de acções através da composição e luz, um parque de estacionamento ausente de pessoas, um quarto de hotel, ou um edifício visto da rua que assume tanto uma aura arquitectónica como ambigualmente uma carga pessoal. Em contraste com as suas paisagens, com o qual *Uncommon Places* está muitas vezes associado, esta pesquisa avançada revela, igualmente, notáveis colecções de interiores e retratos.”¹⁶⁵ (Aperture, 2015)

iDUBAI, do fotógrafo norte-americano Joel Sternfeld (1944-), é uma obra que tem como foco a sociedade consumista e a recente grande expansão dos centros comerciais no Dubai. *iDUBAI* ganha o seu nome do uso de um *iPhone* para fotografar este projecto, um objecto que considera que marca o espírito do consumo da sociedade actual.¹⁶⁶ “Tal como Paris e as suas galerias comerciais foram para o séc.XIX, o Dubai e os seus enormes *shoppings* estão preparados para o novo milénio [...] As ramificações da quantidade de telemóveis com câmaras em redor do mundo são imensas. Actualmente já testemunhamos esse fenómeno, o telemóvel tornou-se uma plataforma de registo e de

165. Transcrevemos a passagem no original: “Like Robert Frank and Walker Evans before him, Shore discovered a hitherto unarticulated vision of America via highway and camera. Approaching his subjects with cool objectivity, Shore in these images retains precise internal systems of gestures in composition and light, through which a parking lot emptied of people, a hotel bedroom, or a building on a side street assumes both an archetypal aura and an ambiguously personal importance. In contrast to his signature landscapes with which *Uncommon Places* is often associated, this expanded survey reveals equally remarkable collections of interiors and portraits.” Aperture, disponível em <http://aperture.org/shop/shore-uncommon-places-revised-book> (consultado em: 27 de Junho de 2015).

166. Informação baseada no primeiro parágrafo do artigo disponível em <https://steidl.de/Books/iDubai-0827485758.html> (consultado em: 28 de Junho de 2015).

divulgação jornalística. No Dubai Joel Sternfeld usa a câmara do seu *iPhone* para captar imagens dos *media* de Emirate como da *Disneyworld*, no Golfo Persa, e encontrar a componente humana”¹⁶⁷ (Steidl, 2015).

White Noise, uma obra do português António Júlio Duarte (1965-), é resultado do seu trabalho fotográfico ao longo de dez anos em Macau, fotografando *lobbies* de casinos, locais que se tornaram o território pessoal de Júlio Duarte. “No enésimo regresso a Macau, António Júlio Duarte publica *White Noise*, livro de 36 fotografias a cor, em redor de casinos, da atmosfera insone dos *lobbies*, dos objectos e da ausência que percorre a geografia do jogo local [...] regista o insólito dos casinos com a distância familiar própria de um antropólogo romântico em busca dos mais eloquentes vestígios de uma civilização em perda, no caso, em busca de despojos da humanidade anulada pelo fulgor das luzes, dos materiais e das arquitecturas. Trata-se de uma humanidade ausente, de corpos inertes feridos pela disciplina do espaço e daí o sentimento onírico ou labiríntico a que a promoção do livro se refere.”¹⁶⁸

167. Transcrevemos a passagem no original: “As Paris and its shopping arcades were to the 19th Century, Dubai and its wondrous malls may be to the new millennium [...] The ramifications of a profusion of mobile phone cameras around the globe are numerous. We have already witnessed this phenomenon becoming a platform for news construction with civilian journalism changing the documentation of events. In Dubai, Joel Sternfeld uses his iPhone camera to get past mass media images of the Emirate as Disney World on the Persian Gulf, and find a human component.” Steidl. *iDubai*, disponível em <https://steidl.de/Books/iDubai-0827485758.html> (consultado em: 28 de Junho de 2015).

168. Artes, Letras e Ideias. *Casino, Hipnose e Extinção*, artigo disponível em <http://www.antoniojulioduarte.pt/textos/WN-casino-hipnose-extincao.pdf> (consultado em: 3 de Agosto de 2015).



Stephen Shore

Uncommon Places: The Complete Works

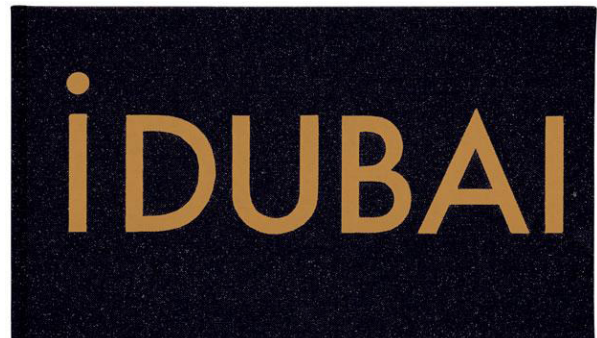
Aperture, Nova Iorque, 2004

304 x 254 mm

© Aperture



13



183

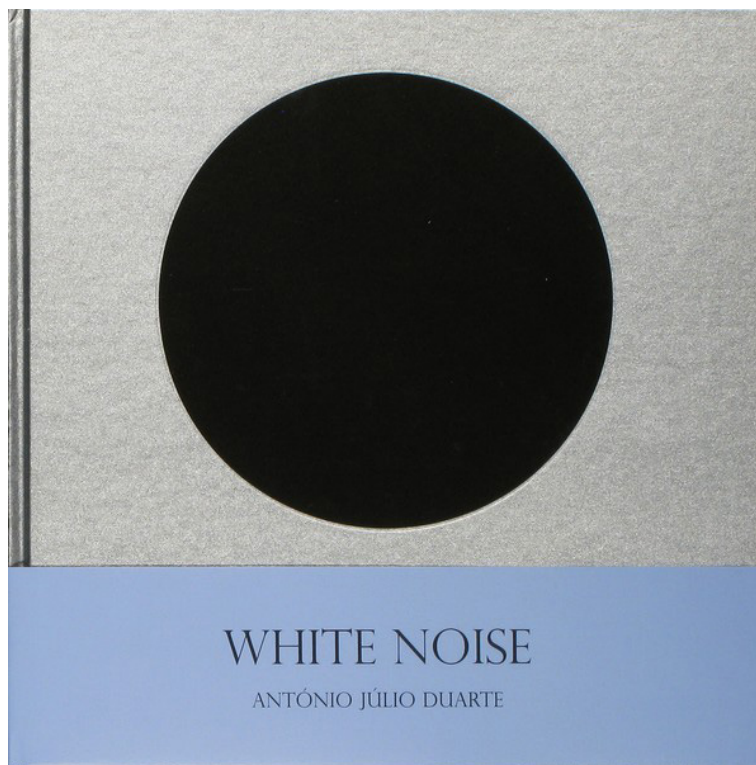
Joel Sternfeld

iDubai

Steidl, Göttingen, 2010

228 x 125 mm

© Steidl



António Júlio Duarte

White Noise

Pierre von Kleist, Lisboa, 2011

300 x 300 mm

© Pierre von Kleist





•
Livro de Fotografia
na Contemporaneidade

•
Avanço Tecnológico

•

“Há cinco anos atrás quando o primeiro *iPad* foi lançado, talvez tenha existido um tempo em que a publicação fotográfica iniciou a migração para o ecrã, deixando o livro para trás. Mas, até ao momento, a tecnologia digital tem actuado como um facilitador, tornando possível para os indivíduos desenhar e imprimir os seus próprios livros. A atracção recai sobre o objecto físico do livro”¹⁶⁹ (Jobey, 2015).

A atracção poderá, por vezes, permanecer no livro. Existe mesmo quem defenda que o livro mantém o seu interesse a partir da fisicalidade. Em todo o caso, actualmente o livro vive nas margens da cultura contemporânea, com a mudança de paradigma trazidas pelos novos suportes e que facilmente constatamos através da comunicação social. Segundo Sherman Young, em *The Book Is Dead (Long Live the Book)*, o autor argumenta que a ideia de livro, enquanto objecto, se tornou uma “máquina de leitura” ou uma “máquina de ideias”.¹⁷⁰ Nas suas palavras: “ao matar o objecto físico do livro, estamos a atribuir um nova vida ao livro em si [...]” e “a maneira de salvar o livro é matar o objecto, e substituí-lo”¹⁷¹ (Young, 2007:127).

169. Transcrevemos a passagem no original: “Five years ago, when the first iPad was launched, might have been the time when photographic publishing began to migrate to the screen and leave the book behind. But so far, digital technology has acted as an enabler, making it possible for individuals to design and print their own books. The attraction lies in the physical ‘book-object’ itself.” Jobey, Liz. *Why photobooks are booming in a digital age*, disponível em <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/belfd978-bceb-11e4-a917-00144feab7de.html#slide0> (consultado em: 3 de Agosto de 2015).

170. Informação retirada de <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-March-2008/carter.html> (consultado em: 3 de Agosto de 2015).

171. Transcrevemos a passagem no original: “By killing the physical object of the book, you breathe new life into the book itself”; “the way to save the book is to kill the object, and replace

Por outro lado, produzimos e publicamos cada vez mais e com maior facilidade, vivemos numa época em que a tecnologia digital se tornou numa ferramenta essencial da prática profissional, como se comprova nos processos de trabalho desenvolvidos pelas grandes editoras até às que publicam de forma independente. O mesmo acontece no trabalho realizado por fotógrafos profissionais ou por fotógrafos amadores. Argumenta Harris: “Num clima de rápida mudança tecnológica, onde a publicação literária se debateu para encontrar o seu lugar, os artistas estão a elevar os limites do que pode ser alcançável com a página impressa. As ofertas das grandes editoras continuam a crescer e a tornar-se mais ambiciosas, editoras inovadoras proliferam e os recursos e oportunidades para a publicação independente parecem ilimitadas [...]”¹⁷² (Harris, 2013).

it” Young, Sherman. *The Book is Dead (Long Live the Book)*, p.102, 127. Informação disponível em <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-March-2008/carter.html> (consultado em: 4 de Agosto de 2015).

172. Transcrevemos a passagem no original: “In a climate of rapid technological change, where the literary publishing industry has struggled to find its place, artists are pushing the boundaries of what can be accomplished with the printed page. The offerings of large fine art publishers continue to grow and become more ambitious, innovative independent presses proliferate, and the resources and opportunities to self-publish are seemingly limitless [...]” Harris, Gregory J. *DIY (Visits Chicago): Photographers and Books*, disponível em http://www.davidparker.name/resources/130906_DIY_brochure.pdf (consultado em: 4 de Agosto de 2015).

•

Produção e Publicação

“De momento, o livro de fotografia é definitivamente um objecto físico. Em algum lado, de alguma maneira — quer seja impresso e cosido numa gráfica chinesa, no qual o principal negócio é a impressão de caixas de cereais, ou, impresso numa impressora a jacto de tinta no quarto e cosido à mão pelo artista — as imagens precisam de ser colocadas no papel, agrupadas, e tornadas disponíveis em múltiplos exemplares. O livro deve ser produzido”¹⁷³ (Himes *apud* Martin).

Os avanços da tecnologia informática conduziram à inovação da produção dos livros de fotografia, uma inovação na área da criação e edição. Com o avanço tecnológico dos processos de produção gráfica, surgem novas maneiras de produzir e publicar.

Como analisámos anteriormente, ao longo do séc. XIX desenvolveram-se técnicas de produção destinadas à produção em massa e de baixo custo, como o meio-tom e mais tarde o *offset*. Destinando-se, portanto, especialmente à produção de jornais, revistas, catálogos e, claro, ao livro de fotografia.

173. Transcrevemos a passagem no original: “For the moment, the photobook is definitively a physical object. Somewhere, somehow—whether printed and bound at a Chinese printer whose main business is cereal boxes or output on a bedroom ink-jet printer and hand-stitched by the artist— images need to be put on paper, collated together, and made available in multiple copies. A book must be produced.” Himes, Darius. Martin, Lesley A. *The Fine Art of Making Things*, disponível em <http://www.aperture.org/pbr/fine-art-making-things-1/> (consultado em: 4 de Agosto de 2015).

Os custos iniciais inerentes à produção de processos como o *offset* são altamente elevados, uma vez que se destinam à produção de grandes tiragens e depende da criação dos fotolitos e dos custos de produção do trabalho de pré-impressão, garantindo o controlo da qualidade de impressão. Antes da década de 1990 era esta uma das principais causas pelas quais os fotógrafos tinham de lutar por conseguir cativar o interesse por parte das grandes editoras.

O progresso da tecnologia digital conduziu-nos à impressão digital, a sua popularização e a crescente inovação desde a década de 1990 até aos dias de hoje, definiu uma nova norma na produção dos livros de fotografia. “Já não ligados ao mundo de editores e impressão de alto custo, produtores de livros de fotografia podem contornar toda a indústria para expressar directamente as suas ideias [...]”¹⁷⁴ (Himes). A impressão digital, com todos os seus automatismos, veio eliminar o sentido único traçado pelo processo *offset*. “A impressão digital elimina os vários passos envolvidos no processo de impressão *offset*, tal como

174. Transcrevemos a passagem no original: “No longer bound to the world of publishers and high cost printing, photobook makers can circumvent an entire industry to express directly their ideas [...]” Himes, Darius. *DIY (Visits Chicago): Photographers and Books*, disponível em http://www.davidparker.name/resources/130906_DIY_brochure.pdf (consultado em: 5 de Agosto de 2015).

a criação de fotólitos para os rolos de tinta. Muitas impressoras digitais, hoje em dia, aplicam a tinta numa simples passagem do cartucho, impressoras idênticas às impressoras de jacto de tinta que encontramos nas nossas casas e escritórios.”¹⁷⁵

Esta nova possibilidade de produção rompe inteiramente com a dependência das editoras, assim como com os custos e o tempo de todo o processo de pré-impressão e *offset*. Trouxe rapidez, baixo custo de impressão e uma envolvimento directa com a edição do livro. Mas, claro, a impressão digital é apenas rentável quando se trata de um baixo número de tiragens, caso contrário o *offset* é o processo mais indicado. Devemos considerar vários aspectos quando se opta pelo processo de impressão mais indicado, como tempo e custo de produção. Por exemplo, entre o *offset* e o digital, as grandes tiragens estão mais associadas ao processo *offset*, habitualmente associado a produções superiores a quinhentos exemplares.¹⁷⁶ Isto porque, a criação de fotólitos é extraordinariamente dispendiosa, por outro lado, tem a vantagem de permitir

175. Transcrevemos a passagem no original: “Digital printing eliminates the numerous steps involved in the *offset* printing process, such as creating films and plates for ink rollers. Most digital presses today apply ink in a single pass from a single ink head, similar to common inkjet printers found in homes and offices.” *Digital vs. Offset Printing*, disponível em <http://deliciousdesign.com/digital-vs-offset-printing/> (consultado em: 5 de Agosto de 2015).

176. Informação retirada de <http://deliciousdesign.com/digital-vs-offset-printing/> (consultado em: 5 de Agosto de 2015).

um grande número de impressões do plano gravado no fotólito, tornando-o mais rentável. Os processos digitais estão associados a pequenas tiragens porque a imagem é recarregada no cilindro, ou cartucho, a cada impressão. No caso das grandes tiragens esta especificidade é uma limitação, uma vez que é esperado obter exemplares todos iguais. Mas, em publicações de menor tiragem, esta característica possibilita uma personalização das próprias edições, uma fenómeno cada vez mais comum.

Esta opção tem-se revelado muito vantajosa, especialmente para fotógrafos que querem entrar no mercado e estão no início da sua carreira, ou que ainda não têm o seu trabalho projectado a um grande público. Como defende Darius Himes: “Vivemos na era dourada do livro de fotografia. Desde os inícios da década de 1990, o número de editores de livros de fotografia continuou a crescer, enquanto o desenvolvimento tecnológico colocou mais ferramentas na edição de livros directamente nas mãos de fotógrafos. Para os estudantes e artistas que escolheram a fotografia como o seu meio de expressão principal, ter o seu próprio livro

177. Transcrevemos a passagem no original: “We live in the golden age of the photography book. Since the early 1990s, the number of photography book publishers has continued to grow while technological developments have placed more tools for bookmaking directly in the hands of photographers. For the students and working artists who have chosen photography as their primary means of expression, having their own photography book is seen as a passport to the international photography scene [...]” Himes, Darius. e Swanson, Mary Virginia. Informação disponível em <http://publishyourphotographybook.com> (consultado em: 6 de Agosto de 2015).

de fotografia é visto como um passaporte para a cena fotográfica internacional [...]”¹⁷⁷ (Himes *apud* Swanson).

Porém, quando um fotógrafo ou um editor opta pela impressão digital, espera também obter um resultado diferente a habitual impressão em *offset*. Por exemplo, e apesar da tecnologia da impressão digital estar a melhor de ano para ano, a qualidade de impressão entre os dois suportes é muito diferenciada. As opiniões sobre a qualidade das impressões são: “Ainda existe um estigma associado à impressão digital, com a qualidade de impressão a ser considerada inferior por algumas pessoas”¹⁷⁸ (Leclair *apud* Himes). Numa entrevista a Christophe Boutin, Louise Forrester levanta a questão: “LF: Já experienciou algum tipo de problemas com o uso de impressoras digitais?; CB: A qualidade de impressão é absolutamente similar em impressoras digitais tal como se fosse impresso em *offset*. Imprimir em impressoras digitais, *print-on-demand*, está perfeitamente adaptada ao livro de artista, porque o mercado é muito especializado e as vendas muito limitadas [...]”¹⁷⁹ (Boutin *apud* Forrester).

178. Transcrevemos a passagem no original: “Theres is still a stigma associated with digital printing, however, with the print quality being considered inferior by some...” Leclair, Larissa. e Himes, Darius. *A Survey Documentary Styles in Early 21st Century Photobooks*, disponível em <http://www.indiephotobooklibrary.org/2012/11/exhibition-catalog-for-a-survey-of-documentary-styles-in-early-21st-century-photobooks/> (consultado em: 6 de Agosto de 2015).

179. Transcrevemos a passagem no original: “LF: Have you experienced any particular issues with using digital presses?; CB: The print quality is absolutely similar on digital presses as if they were printed *offset*. Printing on demand is very well suited to artist books, because the market is specialized and sales are very limited [...]” Boutin, Christophe. Forrester, Louise. *Independent Art Publishing*, disponível em http://www.afterartnews.com/84_‘independent-art-publishing’-an-interview-with-christophe-boutin-by-louise-forrester/ (consultado em: 7 de Agosto de 2015).

•

Processos de Produção Digitais

As técnicas de produção digitais aqui identificadas são entendidas como aquelas que mais têm contribuído para o desenvolvimento da área editorial, as que oferecem novas possibilidades de criação e edição ao livro de fotografia. Esta tecnologia tem permitido reequacionar o fazer fotográfico e, conseqüentemente, questionar os seus formatos de divulgação. De forma sumária, esta tecnologia tem sido responsável pela definição de um novo mercado de edição e publicação fora do alcance das grandes editoras. E, uma vez recorrendo a impressoras digitais, o *POD* (*print-on-demand*), os fotógrafos estão a adaptar uma nova tecnologia ao livro.

•

Impressão Laser

A impressão a *laser* é um processo de impressão digital electrostático.¹⁸⁰ As primeiras impressões controladas por impulsos electrónicos nascem no início do séc. XX: “Imagens cruas enviadas através de rádio ou telegrafo para impressoras que queimavam os seus dados em papel especializado [...]”¹⁸¹ (Benson, 2008: 278).

A impressão por impulsos eléctricos não era comum até à criação da máquina Xerox, na década de 1920. Esta máquina fazia cópias através da luz, “Iluminando um documento — normalmente letras pretas numa folha branca — e usando a luz reflectida de modo a criar um padrão através de uma carga de electricidade estática numa chapa especialmente preparada. A carga nesta chapa era usada para atrair tons de preto numa folha de papel, esse depósito era fixado por calor, de modo a fazer uma cópia permanente [...]”¹⁸² (Benson, 2008: 278). A chapa sensível usada neste processo normalmente era cilíndrica, o que permitia produzir cópias de forma rápida e economicamente acessível.

180. Transcrevemos a passagem no original: “Laser printing is an electrostatic digital printing process.”, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Laser_printing#History (consultado em: 7 de Agosto de 2015).

181. Transcrevemos a passagem no original: “Crude images sent through radio or by telegraph to printers that burned their data onto specialized paper [...]”.

182. Transcrevemos a passagem no original: “[...] by brightly illuminating a document — usually black letters on a white sheet — and using the light reflected from it to create a pattern in a static electric charge on a specially prepared plate. The charge on this plate was used to attract oppositely charged black toner onto a sheet of paper, and that deposit was then set by heat, to make a permanent copy [...]”.

A máquina Xerox passou por uma grande transformação sempre que saía uma nova versão, recebendo a imagem não de uma folha iluminada mas de um *laser* conduzido por um sistema binário. A luz do *laser* iria dissipar a carga estática na chapa em qualquer área atingida e se o feixe, finalmente focado, fosse desligado ou ligado de forma rápida, estabelecia um padrão de pontos que formava letras mas, também, imagens: “Para criar a ilusão tonal na reprodução de imagens os pontos tinham de ser agrupados em pontos maiores, assente em padrões que imitavam as antigas impressoras de meio-tom”¹⁸³ (Benson, 2008: 278).

Contudo, as impressões a *laser* tinham um resultado que não apresentava a mesma suavidade que uma impressão a meio-tom, era capaz de imitar a grelha usada no meio-tom mas não o seu resultado: “Quando uma matriz de pontos é usada para produzir um padrão idêntico ao meio-tom, há um bloqueio entre resolução e gradação tonal [...]”¹⁸⁴ (Benson, 2008: 278). Ou seja, a produção de uma trama de meio-tom implica um certo número de passos tonais mas uma replicação desta trama com baixa resolução pode

183. Transcrevemos a passagem no original: “To create the illusion of tone in reproducing pictures, these dots had to be grouped into larger dots, laid down in patterns that emulated the old printer’s halftone.”

184. Transcrevemos a passagem no original: “[...] when a fine array of dots is used to produce a halftone like pattern, there is an interlock between resolution and tonal gradation [...]”.

obrigar a um maior número de passos tonais. Isto porque, o *laser* pode construir pontos numa maior variedade de tamanho, caso tenha uma grelha maior onde trabalhar, contudo, isto leva uma perda significativa na resolução do meio-tom. “As imagens impressas a *laser* podem ser altamente detalhadas com tonalidade limitada, ou tonalmente complexas em baixa resolução”¹⁸⁵ (Benson, 2008: 278).

No final da década de 1980, a Canon produziu uma copiadora a *laser* capaz de imprimir fotografias a cores utilizando um processo de quatro cores em tudo semelhante ao processo de impressão offset: “tinha quatro cartuxos separados — ciano, magenta, amarelo e preto [...]”¹⁸⁶ (Benson, 2008: 280). Nesta altura estavam a desenvolver interfaces informáticas para, tal como conhecemos hoje, estas máquinas pudessem não apenas fotocopiar algo que já existia mas ter a capacidade de receber informação informatizada e imprimir um ficheiro digital.

185. Transcrevemos a passagem no original: “[...] images printed by laser printers can be highly detailed with limited tonality, or tonally complex with low resolution [...]”.

186. Transcrevemos a passagem no original: “There were four separate drums — one each for cyan, magenta, yellow, and black [...]”.

Actualmente, encontramos este tipo de impressoras com muita regularidade, qualquer pequeno estabelecimento comercial relacionado com processos gráficos está equipado com uma impressora instantânea, como máquinas *laser*. E, como também já assinalamos, são máquinas com uma qualidade bastante elevada, permitindo impressões desde uma simples fotocópia a uma tiragem bastante significativa a custo acessível. “Algumas empresas (Xerox, Canon, e Agfa entre elas) decidiram tornar a impressão a *laser* a cores numa máquina de produção profissional, perseguindo um mercado para impressão de excelência de livros e pequenas publicações, para evitar a necessidade de produzir um grande número de cópias antes de saber se a publicação vai vender [...]”¹⁸⁷ (Benson, 2008: 280).

Hoje em dia a tecnologia de impressão a *laser* está altamente desenvolvida, e pode mesmo simular a trama tonal do meio-tom, ainda que por vezes se distinga pelos pontos de maior diâmetro.

187. Transcrevemos a passagem no original: “[...] A few companies (Xerox, Canon, and Agfa among them) decided to turn the laser-driven color copier into a professional production machine, seeking a market for high-end printing of books and small publications on demand, to avoid the need to produce large print runs before knowing whether or not a given publication would sell [...]”

Numa procura de livros de fotografia impressos a *laser*, contactamos dois autores que recorreram a este processo de impressão para as suas auto publicações, foram eles: Robin Butter (1987-), com a obra *It takes my mind off things* (2014); e Daniel Rupp, com *Elisabeth* (2015).

Robin Butter, fotógrafo holandês, foi contactado relativamente a *It takes my mind off things*, dando como resposta ter a certeza de que o seu projecto não fora impresso numa impressora a jacto de tinta, ainda que não garantindo o método de impressão utilizado. Mas, e pelo facto de só terem siudo publicados quarenta exemplares, tudo indica que esta publicação foi impressa a *laser*.

Daniel Rupp, jovem fotógrafo alemão, rapidamente respondeu à questão sobre a publicação *Elisabeth*, explicando-nos da incerteza da impressão. Em todo o caso, afirmou Rupp, a publicação tinha sido executada numa empresa gráfica equipada, maioritariamente, com uma *Konica*

Minolta bizhub pro 1050 ou *1060*, em Dortmund, Alemanha. Uma vez que a impressora *Konica Minolta bizhub pro 1050*, ou mesmo a *1060*, são impressoras *laser*, presumimos que tenha sido este o processo de produção da edição de *Elisabeth*, uma informação que contastamos a partir da venda de carregadores de tina: “o cartucho é compatível com *Konica Minolta bizhub pro 1050 EP Laser Toner Copiers*.”¹⁸⁸

188. Transcrevemos a passagem no original: “Compatible Laser Toner Cartridge for the Konica Minolta bizhub Pro 1050 EP Laser Toner Copiers”, Informação disponível em <https://www.priceless-inkjet.com/cartridges.KonicaMinoltabizhubPro1050eP.html> (consultado em: 9 de Agosto de 2015).



Robin Butter

It takes my mind off things

Auto-Publicado, 2014

227 x 176 mm

© Robin Butter

207



Daniel Rupp

Elisabeth

Auto-Publicado, 2015

© Daniel Rupp

•

Impressão Jacto de Tinta

A impressão *inkjet*, ou jacto de tinta, é um tipo de impressão computadorizado que recria uma imagem digital, sobre um suporte como o papel e a partir de um ficheiro digital.¹⁸⁹

No início desta tecnologia, as impressões a jacto de tinta eram usadas especialmente para desenhos de arquitectura, uma função idêntica à cianotipia (ver Cianotipia p. 63). Estes desenhos eram impressos por *plotters* que não são comparáveis às de hoje: “[...] usavam tinta preta e podiam transformar um ficheiro computadorizado num grande desenho para ser usado em projectos de construção [...]”¹⁹⁰ (Benson, 2008: 288), produzindo uma versão do desenho em formato físico.

Esta tecnologia, rapidamente se adaptou à impressão de imagens a cores. “Por volta de 1990 alguns fabricantes estavam a produzi-las como impressoras de fotografia de grande-formato a cores [...]”¹⁹¹ (Benson, 2008: 288). Trouxe rapidez à impressão e um novo método de orientação na tradução da imagem para o papel. As primeiras impressoras a

189. Transcrevemos a passagem no original: “Inkjet printing is a type of computer printing that recreates a digital image by propelling droplets of ink onto paper”, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Inkjet_printing#Professional_inkjet_photo_printers (consultado em: 9 de Agosto de 2015).

190. Transcrevemos a passagem no original: “[...] used black ink and could turn a computer file into a large drawing to be used in construction projects [...]”.

191. Transcrevemos a passagem no original: “[...] by the 1990's a few manufactures were producing them as a wide-format color photographic printers [...]”.

jacto de tinta movimentavam-se rapidamente para a frente e para trás ao longo da folha de papel e, após cada ‘passagem’, o papel avançava um pouco para que outra linha de pontos fosse impressa. No desenvolvimento desta técnica, a replicação da trama de meio-tom foi abandonada, dando lugar à trama estocástica:¹⁹² “Num quadro estocástico os pontos estão assentes na grelha num padrão aleatório, ainda que cobrindo a percentagem certa da grelha de modo a representar o tom necessário em cada área”¹⁹³ (Benson, 2008: 282). E mais à frente esclarece Benson: “Não havia razão para imitar o velho meio-tom, as impressoras usavam uma trama estocástica [...]”¹⁹⁴ (Benson, 2008: 288).

No início desta tecnologia eram usadas apenas *plotters*, que são máquinas de grande porte, actualmente, muito utilizadas na fase de pré-impressão. Porém, com o desenvolvimento desta tecnologia, surgiram as pequenas máquinas de impressão, as pequenas impressoras de utilização doméstica: “Desenhadas para imprimir em tamanho papel de carta e ligeiramente maior [...]”¹⁹⁵ (Benson, 2008: 288).

192. Informação retirada de Benson, Richard. *The Printed Picture*, Estados Unidos, 2008, p. 288. e https://en.wikipedia.org/wiki/Inkjet_printing (consultado em: 9 de Agosto de 2015).

193. Transcrevemos a passagem no original: “In stochastic screening the dots are laid down in the grid in a random pattern, still covering the right percentage of the grid to represent the tone needed in any area [...]”.

194. Transcrevemos a passagem no original: “[...] there was no reason to imitate the old halftone, the printers used stochastic screening [...]”.

Como são máquinas economicamente acessíveis, tornam-se, por vezes, veículo de eleição de jovens fotógrafos na criação de pequenas publicações. O verdadeiro valor destas máquinas reside na substituição de cartuchos de tina que, habitualmente, se compram à unidade.

O principal problema associado a este processo de impressão designa-se *metamerism*, é um efeito associado à alteração cromática sob diferentes tipos de luz: “Uma boa impressão sob luz amarela torna-se ligeiramente verde sob luz do dia e talvez mude para vermelho quando vista sob luz fluorescente. Os fabricantes de tinta estão gradualmente a resolver este problema, chamado ‘*metamerism*’ [...]”¹⁹⁶ (Benson, 2008: 290).

Este efeito cromático pode ser especialmente prejudicial quando nos referimos a impressões a preto-e-branco. Todas as impressoras têm cartuchos de tinta preta, mas uma impressão com apenas um tom será sempre pobre em tonalidade: “Os valores suaves em qualquer impressão a jacto de tinta resultam da construção da imagem em pelo

195. Transcrevemos a passagem no original: “[...] developed that printed on letter-size or slightly bigger paper [...]”.

196. Transcrevemos a passagem no original: “A print that is fine under tungsten light turns quite green under daylight and might shift to red when viewed under fluorescent light. The ink-makers are gradually solving this problem, called ‘*metamerism*’ [...]”.

menos quatro conjuntos de pontos [...]”¹⁹⁷ (Benson, 2008: 290). Existem duas possíveis soluções para este problema, na impressão preto-e-banco. Uma delas é usando um *software* chamado *raster image processor*, o “RIP fará a maioria da imagem a preto-e-branco a partir da tinta preta, e então fornece tom e suavidade imprimindo pontos fracos de cor [...]”¹⁹⁸ (Benson, 2008: 292). A outra solução é “desistir de fazer impressões a cores e instalar um conjunto de tintas monocromáticas na impressora [...]”¹⁹⁹ (Benson, 2008: 292). Possibilidade que certos modelos de impressoras permitem, hoje existem máquinas de impressão de pequenas dimensões que possuem vários valores de cor, assim como simultaneamente vários valores de cinza, como é exemplo a *Epson SureColor SC-P600* ou a *Canon Pixma Pro-10*.

Durante a pesquisa de exemplos de livros de fotografia nos quais fosse possível provar a sua impressão em jacto de tinta, encontramos o livro *Erosão* (2012), “impressão *inkjet*,”²⁰⁰ do português Nelson D’Aires (1975-). Sobre *Erosão* refere o autor: “As fotografias do *Erosão* foram feitas

197. Transcrevemos a passagem no original: “[...] the smooth values in any inkjet print come from building up the image with at least four sets of dots [...]”.

198. Transcrevemos a passagem no original: “RIP will make up most of black and white image out of the black ink , then supply tone and smoothness by printing weak arrays of coloured dots as well [...]”.

199. Transcrevemos a passagem no original: “[...] give up on making color prints and install a set of monochromatic inks in the printer [...]”.

200. Transcrevemos a passagem no original: “Inkjet Print”, D’Aires, Nelson. Informação disponível em <http://www.nelsondaires.pt> (consultado em: 17 de Agosto de 2015).

durante o ano de 2012 a partir da visualização de que, o mercado de trabalho é um território (sob a posse de três organizações que unidas são conhecidas pelo termo Troika) em desgaste e que à medida que o seu ecossistema vai ficando sem recursos, as pessoas são obrigadas a emigrar e as que resistem ficar, lutam por trabalho, lutam pelas suas vidas e por um futuro que não seja de fundo negro. Num diálogo tenso e constante entre, paisagem e os rostos de dois grupos de trabalhadores operários do norte, o livro, depois de desconstruído da sua forma narrativa, pretende ser o mais próximo de um arquivo fotográfico, onde todas as fotografias são acompanhadas pela sua legenda factual de acordo com as práticas mínimas de identificação de qualquer local, documento ou pessoa num determinado espaço tempo.”²⁰¹

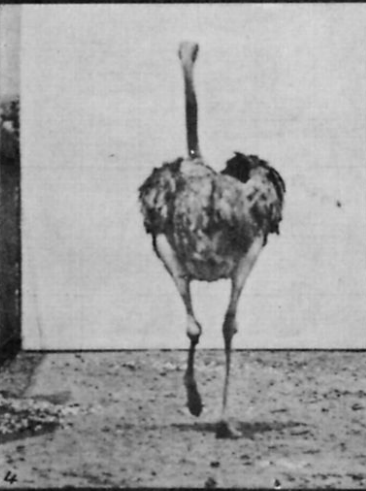
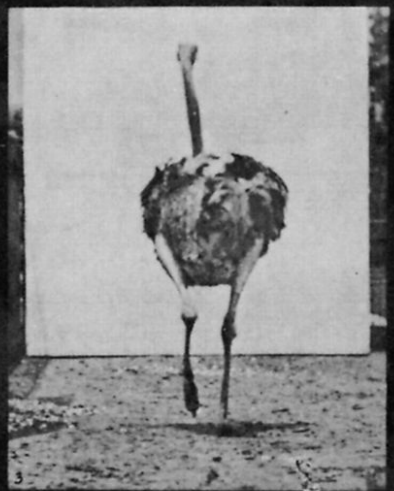
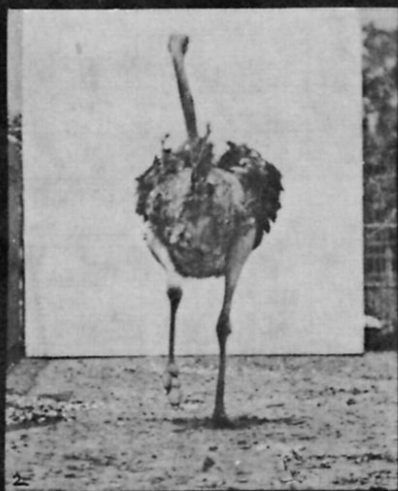
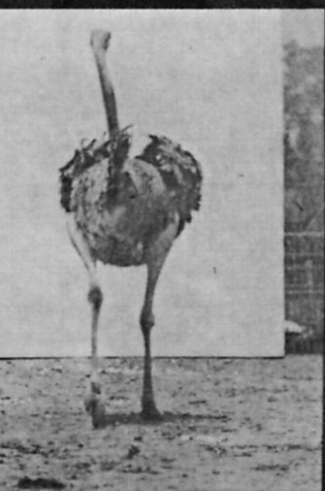
201. D'Aires, Nelson. Informação disponível em <http://www.nelsondaaires.pt/projects/erosao/> (consultado em: 17 de Agosto de 2015).



Nelson D'Aires
Erosão
Auto-Publicado, 2013
225 x 300 mm
© Nelson D'Aires







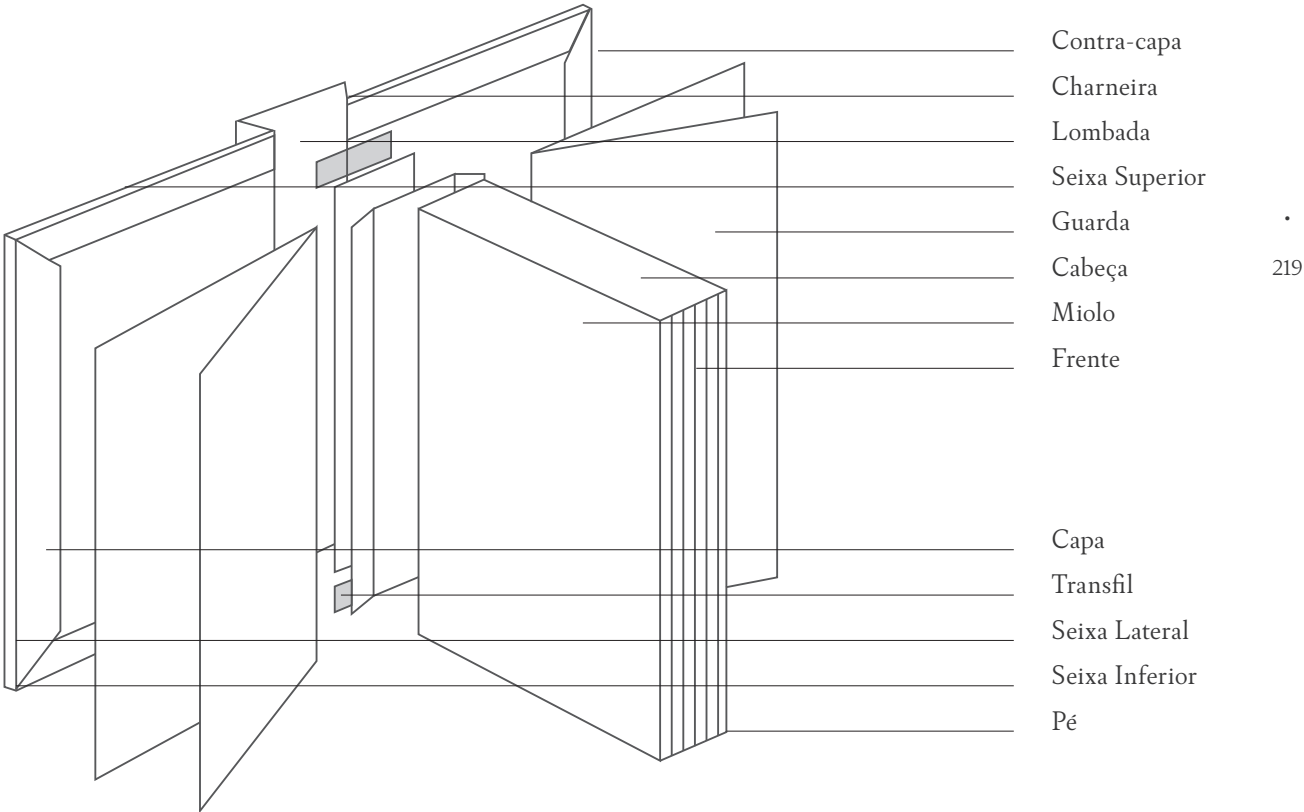
.

Nomenclatura do Livro

•

Componentes

A identificação dos componentes do livro obriga à individualização de todos os seus elementos. Para esta identificação recorreu-se à informação obtida a partir da infografia presente no livro *Designing Books*, de Jost Hochuli (1933) e Robin Kinross (1949).



•

Formato

O formato é um dos componentes mais importantes quando se trata de desenhar um livro, pois não só tem de se encontrar, conceptualmente, com as ideias do autor como, a nível gráfico, pode limitar a área de trabalho exposto. O desenho do *layout* é determinante, assim como o próprio número de páginas que, estão na base, do cálculo dos valores de produção da publicação.

O formato do livro é, por norma, a relação entre a altura e a largura das páginas, como nos diz Jan Tschichold (1902-1974): “As páginas dos livros vêm em várias proporções, relações entre largura e altura[...]”²⁰² (Tschichold: 37). Porém, o formato do livro é a primeira relação, o primeiro contacto que o espectador tem com o livro objecto, tanto pelas suas dimensões, pelo volume ou peso. Compete ao designer a função de projectar a temática do livro, de transmitir a sua finalidade, citando Tschichold: “O formato do livro é determinado pela sua finalidade [...]”²⁰³ (Tschichold: 36).

202. Transcrevemos a passagem no original: “Book pages come in many proportions, relationships between width and height [...]”, TSCHICHOLD, Jan. *Consistent Correlation Between Book Page and Type Area*, 1991, p.37. Disponível em <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/jantschichold.pdf> (consultado em: 10 de Agosto de 2015).

203. Transcrevemos a passagem no original: “The format of a book is determined by its purpose [...]”, TSCHICHOLD, Jan. *Consistent Correlation Between Book Page and Type Area*, 1991, p. 36. Disponível em <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/jantschichold.pdf> (consultado em: 10 de Agosto de 2015).

Tschichold defende que há duas categorias principais de livros, referindo-se ao manuseio do livro, aqueles que pousamos na mesa para um estudo sério e aqueles que lemos facilmente recostados numa cadeira ou durante uma viagem de comboio. Refere Tschichold: “Duas constantes reinam sobre as proporções de um livro bem feito: a mão e o olho[...]”²⁰⁴ (Tschichold: 37).

Outra questão a ter em consideração é a decisão dos formatos e, para isso, importa ter um conhecimento aprofundado das medidas padronizadas. Os formatos *standard* de papel são referências incontornáveis da indústria gráfica, que permitem uma comunicação ajustada entre designers e impressores de modo a atingir um melhor controle de custos, bem como um adequado aproveitamento de matéria prima.

Estes formatos *standard* dividem-se em três categorias, formato A, B e C. O benefício prático de normas nos formatos de papel resulta numa relação complementar entre necessidades de impressão (A),

204. Transcrevemos a passagem no original: “Two constants reign over the proportions of a well made book: the hand and the eye [...]”, TSCHICHOLD, Jan. *Consistent Correlation Between Book Page and Type Area*, 1991, p.37. Disponível em <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/jantschichold.pdf> (consultado em: 10 de Agosto de 2015)

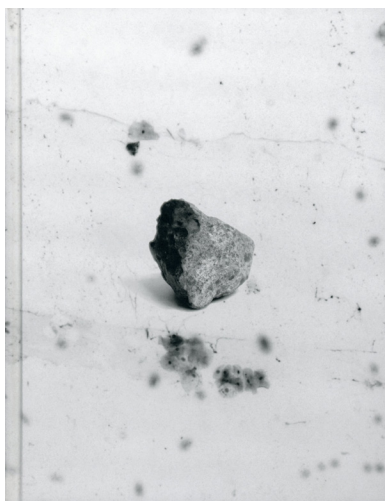
ergonomia (B) e acondicionamento (C). Genericamente, os formatos “A” preenchem as necessidades de impressão de *posters*, desenhos técnicos, economato e cartões de visita. Os “B” servem para definir formatos de objectos editoriais e os “C” para envelopes que sirvam os “A”.

Formatos A		Formatos B		Formatos C	
A0	841 x 1189 mm	B0	1000 x 1414 mm	C0	917 x 1297 mm
A1	594 x 841 mm	B1	707 x 1000 mm	C1	648 x 917 mm
A2	420 x 594 mm	B2	500 x 707 mm	C2	458 x 648 mm
A3	297 x 420 mm	B3	353 x 500 mm	C3	324 x 458 mm
A4	210 x 297 mm	B4	4250 x 353 mm	C4	229 x 324 mm
A5	148 x 210 mm	B5	176 x 250 mm	C5	162 x 229 mm
A6	105 x 148 mm	B6	125 x 176 mm	C6	114 x 162 mm
A7	74 x 105 mm	B7	88 x 125 mm	C7	81 x 114 mm
A8	52 x 74 mm	B8	62 x 88 mm	C8	57 x 81 mm
A9	37 x 52 mm	B9	44 x 62 mm	C9	40 x 57 mm
A10	26 x 37 mm	B10	31 x 44 mm	C10	28 x 40 mm

Este conhecimento é necessário porque impõe ao designer um conjunto de regras que terá que se relacionar ao longo de todo o processo. Por exemplo, a imposição das páginas do livro, o papel a ser utilizado durante o processo de impressão ou a estruturação dos cadernos no miolo. Tendo sempre em consideração o número de fotografias que deverão constar no livro, assim como deve considerar o seu formato e orçamento de acordo com a finalidade do fotógrafo e/ou editor.

Os formatos dos livros são constituídos seguindo as tipologias mais comuns, por três principais tipos — retrato (orientação vertical), paisagem (orientação horizontal) e quadrado. Lesley Martin refere a relevância do livro de fotografia tradicional no trabalho de Hans Eijkelboom, entenda-se “tradicional” aquele que corresponde aos formatos mais utilizados: “O livro Paris - New York - Shanghai de Hans Eijkelboom é outro exemplo onde o formato do livro de fotografia tradicional resultou com a prática de trabalho do fotógrafo [...]”²⁰⁵ (Martin).

205. Transcrevemos a passagem no original: “Hans Eijkelboom’s Paris-New York-Shanghai book is another one where the form of the traditional photobook really had to stretch to match the working practice of the photographer [...]”, Martin, Lesley. Informação disponível em http://jmcclberg.com/weblog/extended/archives/conversations_about_photobooks_lesley_martin/ (consultado em: 9 de Agosto de 2015)



Retrato / Orientação vertical:

Aleix Plademunt

Almost There

Mack, Londres, 2013

250 x 190 mm

© Mack Books



Paisagem / Orientação horizontal:

Stephen Shore

Uncommon Places: The Complete Works

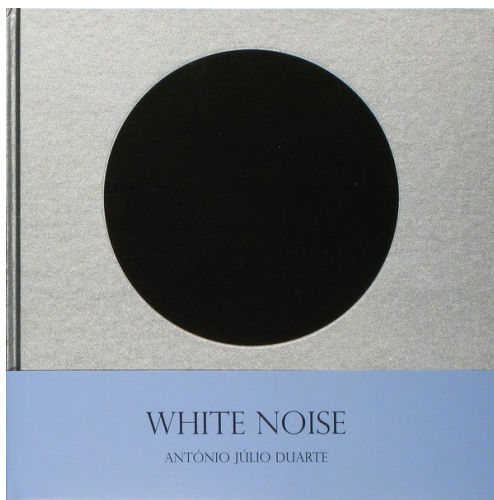
Aperture, Nova Iorque, 2004

304 x 254 mm

© Aperture

•

225



Formato quadrado:

António Júlio Duarte

White Noise

Pierre von Kleist, Lisboa, 2011

300 x 300 mm

© Pierre von Kleist

•

Papel

O papel é um dos elementos mais importantes do livro. Muitos fotógrafos, editores e, claro, fabricantes de papel defendem esta ideia, falando da sua paixão pelo papel. É o suporte da imagem no livro, permite-nos ter um contacto físico com o livro, sentir a textura, o folhear e o cheiro do papel. Em 2012, a editora Steidl publicou um livro intitulado *Paper Passion Perfume*, dedicado ao papel e a todas as sensações associadas ao abrir um livro pela primeira vez. “*Paper Passion Perfume* captura o aroma único de livros acabados de imprimir [...] o perfume expressa aquela mistura peculiar de papel e tinta que, dá ao livro o seu aroma inconfundível, juntamente com a sensação de frescura que um livro aberto pela primeira vez liberta [...] amostras de papel e tintas, para encontrar inspiração para um perfume que é verdadeiro aos livros, usável, e que envelhece bem tal como um bom livro [...]”²⁰⁶ (Steidl, 2015).

•
227

É um elemento particularmente importante e pode influenciar o resultado final da impressão. São vários os processos de produção gráfica que podem ser utilizados e, como existem uma diversidade

206. Transcrevemos a passagem no original: “Paper Passion Perfume captures the unique bouquet of freshly printed books [...] the perfume expresses that peculiar mix of paper and ink which gives a book its unmistakable aroma, along with the fresh scent which a book opened for the first time releases... papers samples and inks, to find inspiration for a perfume that is true to books, wearable, and which ages well in time just like a good book.” Steidl. *Paper Passion Perfume*, disponível em <https://steidl.de/flycms/Books/Paper-Passion-Perfume-0008152458.html> (consultado em: 10 de Agosto de 2015)

grande de processos, o papel é fabricado de modo a adaptar-se às exigências destes processos.

Podemos dividir os papéis em três categorias principais: os revestidos (*coated*), não revestidos (*uncoated*) e os reciclados que, muitas vezes, são traduzidos por couchés, *fine-papers* e reciclados. É importante referenciar que um papel reciclado também pode pertencer à classe dos revestidos ou dos não revestidos, o que os diferencia é a origem da sua matéria. Enquanto os revestidos e não revestidos provém de matéria primária vegetal, os reciclados têm origem em matérias secundárias: “Grande parte da matéria-prima utilizada na produção de papel é constituída por fibras vegetais, principalmente fibras de madeira. As fibras de madeira podem ser divididas em fibras moles de árvores como o pinheiro, ou fibras duras de árvores como a faia, o carvalho ou o eucalipto. As fibras moles são mais longas e resultam num papel mais forte e as fibras duras são mais curtas e resultam num papel com mais opacidade e boa espessura [...] Para além da madeira, outra matéria-prima é o

próprio papel, que é posteriormente reciclado”²⁰⁷ (Barbosa, 2004: 108). O papel é fabricado de acordo com a sua finalidade, com diferentes tipos de fibra, resultado da diferença da matéria-prima e dos químicos aditivos, responsáveis pela consistência do papel e branqueamento: “A maioria do papel é feito a partir de polpa de madeira pelo custo. Mas outras fontes de fibras como o algodão e tecidos são usadas para papéis de alta qualidade [...]”²⁰⁸

Para além dos formatos *standard*, o papel tem características comuns que o define, como brilho, gramagem, opacidade, revestimento e absorção.

O brilho é uma característica importante, principalmente quando falamos da impressão do livros de fotografia. O brilho do papel influencia o modo como vemos a imagem, e uma vez que é responsável pela quantidade de luz reflectida, afecta o contraste e brilho da imagem impressa. Este é resultado de um revestimento na superfície do papel, que pode ser de alto-brilho, brilho, semi-mate ou mate. Estas opções são

207. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 108.

208. Transcrevemos a passagem no original: “[...] most paper has been made from wood pulp because of cost. But other fibre sources such as cotton and textiles are used for high-quality papers [...]”, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Papermaking#Industrial_papermaking (consultado em: 10 de Agosto de 2015)

geralmente utilizadas geralmente usados para impressão fotográfica, pois permitem uma boa definição da imagem, não são papéis muito absorventes e possibilitam uma secagem rápida.

A gramagem é outra das principais características quando queremos passar o trabalho para um suporte físico. Está directamente relacionada com o nosso contacto com o livro, desde o toque, ao folhear, ao peso do livro e é um factor importante na opacidade do papel. A gramagem não deve ser confundida com espessura. “Gramagem é a medida da massa pela área do papel, denota-se como uma densidade de área ou densidade superficial, expressa em gramas por metro quadrado (g/m^2) [...] Quanto maior for a gramagem mais encorpado será o papel.”²⁰⁹

A opacidade está relacionada com a transparência do papel e resulta do revestimento, da espessura e da própria matéria da fibra com que o papel é fabricado. A opacidade pode ser usada de acordo com o objectivo do designer e do fotógrafo, uma vez que permite vários tipos de

209. Informação disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gramatura> (consultado em: 10 de Agosto de 2015)

abordagem à leitura e visualização, através da gramagem consegue-se sugerir o conteúdo da página seguinte, ou optar pela total opacidade de uma página para outra.

O revestimento é aplicado durante o processo de fabrico do papel por um composto, ou polímero, para conferir certas qualidades ao próprio papel, incluindo peso, brilho na superfície, suavidade ou redução da absorção da tinta.²¹⁰

A absorção é responsável pela capacidade de absorver líquidos, esta característica é influente no modo como a tinta repousa no papel e no modo como este irá envelhecer. O nível de absorção do papel varia consoante o tratamento que tiver, o revestimento reduz a absorção da tinta.

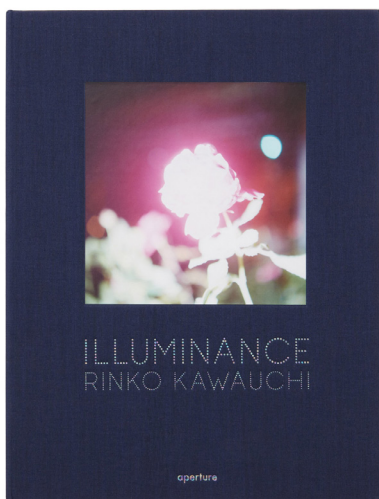
O nível de absorção do papel é um agente condicionante na impressão da imagem, papéis absorventes exigem menos lineatura porque a concentração de tinta leva excessos que retira definição à imagem.

210. Transcrevemos a passagem no original: "Coated paper is paper which has been coated by a compound or polymer to impart certain qualities to the paper, including weight, surface gloss, smoothness or reduced ink absorbency [...]", disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Coated_paper (consultado em: 10 de Agosto de 2015)

Caso seja excessivamente absorvente a suavidade da tonalidade vai-se esvanecer no papel, restando uma imagem tendenciosamente saturada. De facto, o papel é um dos factores mais relevantes na obtenção de um bom resultado impresso. Especialmente, quando a decisão do papel é partilhada entre fotógrafo e designer. Citamos Lesley Martin, durante uma entrevista na qual lhe é colocada a questão sobre o seu papel preferido, ao que responde: “Sou uma grande fã do papel japonês *kasadaka*. É muito leve e pode ser usado em pequenas tiragens. Quando pegas num desses livros volumosos mas muito leves, é esse papel”²¹¹ (Martin).

Em conversa com Carlos Fonseca, da Norprint Artes Gráficas - Casa do Livro, um apoio ao desenvolvimento deste projecto, foi questionado relativamente ao tipo de papel mais utilizado em publicações fotográficas, ao que respondeu: “Os papéis utilizados são couché brilhante, couché mate e papel *offset*, dependendo sempre do gosto do designer e do fotógrafo.”

211. Transcrevemos a passagem no original: “I’m a big fan of the Japanese paper Kasadaka. It’s very lightweight and you can make very small runs of it. When you pick up one of those big bulky books but it’s really light, it’s that paper.” Martin, Lesley. disponível em <http://www.wired.com/2013/11/lesley-martin-aperture/> (consultado em: 11 de Agosto de 2015)





Rinko Kawauchi

Illuminance

Aperture, Nova Iorque, 2011

279 x 203 mm

© Aperture

•

Acabamentos

Os acabamentos são feitos na fase final do livro impresso, corresponde ao último passo na concepção do livro. Apesar destes procedimentos serem os últimos, têm de ser pensados previamente pelo designer, uma vez que a concepção do livro deve estar relacionada com os acabamentos requeridos. No processo de estruturação prévia do livro deve ser feito um mono, o mono é uma maquete que permite ter uma ideia da dimensão do livro e organizar as páginas em cadernos, de modo a fazer os planos de impressão.

Segundo Conceição Barbosa, “[...] o mono é um protótipo, feito à mão, no papel final, mas sem este estar impresso. É o ideal para confirmar se as dobras funcionam, se a gramagem escolhida é a ideal, se não será preferível aumentar, reduzir, ou mesmo mudar de papel. Para trabalhos com várias páginas, nada melhor do que um mono para ajudar a definir se o acabamento deve ser cosido a arame ou à linha. Depois do mono estar aprovado, aí sim, é seguro orçamentar o trabalho”²¹² (Barbosa, 2004: 124).

212. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 124.

Os acabamentos devem ser estudados pelo designer e são um elemento que se deve relacionar com o projecto do livro. Esta fase, tal como tudo o resto, deve também adequar-se ao conteúdo do livro, a utilização de maneirismos muitas vezes propostos pela tendência editorial, podem prejudicar o resultado final. Os acabamentos dividem-se em: corte, termo-estampagem, cunhagem ou relevo, verniz e plastificação, dobras, encadernação e na forma como é cosido.

O trabalho pode ser cortado de duas maneiras: com guilhotina ou com cortante especial. Quando o trabalho de cortar implica um corte simples como, por exemplo, aparar os excedentes de um livro, utiliza-se a guilhotina. A guilhotina é uma máquina de corte, normalmente usada para cortar os excedentes identificados pelas marcas de corte (*crop marks*). Uma guilhotina é capaz de cortar elevadas quantidades de papel, exactamente com as mesmas medidas. Os cortantes especiais não estão relacionados com o corte do excedente de papel, mas sim com o uso desta técnica, pensada como parte integrante do livro

e para o qual normalmente são feitos moldes. “A este molde chama-se ‘cortante’ e é feito numa base de madeira na qual o desenho do corte é feito a *laser* e depois preenchido com lâminas finas que cortam o papel quando pressionado. Se, para além do corte, existirem dobras, em vez de terminar em lâmina, o metal tem um acabamento arredondado para não cortar o papel”²¹³ (Barbosa, 2004: 125). Para pequenas tiragens pode, também, ser usado o corte a *laser*, com a desvantagem de que este corte utiliza calor e pode deixar marcas de queimadura no papel.

A termo-estampagem, ou estampagem a quente, utiliza folhas metálicas ou pigmentadas. Tal como a cunhagem ou o relevo, este método utiliza uma gravura metalizada: “A folha é posta em contacto com o suporte debaixo de calor e pressão. A imagem pressionada passa definitivamente para o suporte. É necessário criar antes uma gravura de metal à semelhança do que acontece com o relevo a seco, mas a gravura é mais fina para não provocar uma grande distorção no papel. Pode-se combinar o relevo a seco com a estampagem a quente. Existe uma grande varie-

213. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 125.

dade de cores para a estampagem a quente. As mais utilizadas são cores metálicas, por serem as mais brilhantes, mas também existem cores opacas e de aspecto mate, pálido, holográficas ou com texturas [...]”²¹⁴ (Barbosa, 2004: 129).

A cunhagem ou relevo é, por vezes, usada para destacar elementos através da forma, tornando-os tridimensionais. Muitas vezes associada ao relevo seco, alto-relevo e baixo-relevo, consiste numa gravação sem o uso tinta. “O cunho ou o relevo dão à imagem impressa uma terceira dimensão: a profundidade. Podemos falar em alto relevo quando a imagem se eleva acima do papel e baixo relevo quando desce abaixo do papel. Em ambos os casos, a imagem à qual se pretende dar relevo é moldada em metal, uma gravura, de forma a que quando pressionado no papel resulte na sua distorção, dando um efeito tridimensional. Quando o cunho é feito sobre o papel, sem tinta, diz-se ser relevo a seco ou a branco, o que é mais simples do que quando se tem de acertar o relevo com a imagem impressa [...]”²¹⁵ (Barbosa, 2004: 128).

214. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 129.

O verniz e a plastificação são muitas vezes considerados opções alternativas, mas é possível combinar os dois. O verniz pode ser aplicado na totalidade da superfície ou em zonas localizadas, chamado verniz de reserva, o que não acontece com a plastificação que é sempre aplicada na totalidade da superfície. Estes podem ser utilizados como agentes protectores do trabalho, impedindo que marcas e sujidade prejudiquem o resultado final. Para além desta função, em muitos casos, o verniz é utilizado como um elemento decorativo e mesmo de leitura: “Actualmente: é possível através do verniz, aplicado através do processo de serigrafia, criar as mais diversas texturas e efeitos num trabalho [...] é possível simular as mais diversas texturas, brilhos, cheiros e efeitos que resultam numa representação mais criativa”²¹⁶ (Barbosa, 2004: 128).

As dobras estão directamente relacionadas com a imposição das páginas impressas. A folha a ser dobrada tem o nome de “plano”, sendo organizado em múltiplos de quatro. Algumas gráficas utilizam a imposição *standard* de oito, dezasseis ou trinta e duas páginas. Após o processo

215. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 128.

216. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 128.

de impressão devem ser dobrados em cadernos e postos por ordem, de forma a que possam ser cosidos numa só peça: “Existem vários tipos de dobras, umas mais complexas do que outras; algumas podem ser feitas mecanicamente e outras só podem ser feitas manualmente. Por vezes, o mesmo trabalho combina dobras manuais e dobras mecânicas. Na arte final, deve ter-se em consideração o tipo de dobras que serão feitas no trabalho, para que não haja textos ou imagens cortadas, e a leitura não seja prejudicada por ficar entre as dobras”²¹⁷ (Barbosa, 2004: 126).

Devido a toda esta diversidade de acabamentos podemos encontrar livros de fotografia com diferentes abordagens, naquilo que se relaciona com a forma de unir o livro. Os livros podem ser cosidos a arame, a arame folha solta, cosidos à linha colados à lombada, serrotados e colados à lombada, *ringware* de plástico, espiral de metal ou acabamentos com parafusos²¹⁸ (Barbosa, 2004: 153).

217. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 126.

218. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 153.

Coser o livro é juntar todos os cadernos numa só peça, o tipo de cosedura habitualmente encontrada nos livros de fotografia, ou em qualquer outro livro, é aquela que é cosida à linha e, posteriormente, colada à lombada, ou smyth binding. Isto porque, apesar de ser um acabamento que encarece o orçamento é o modo de junção dos cadernos que oferece mais resistência e maleabilidade. Pelas palavras de Conceição Barbosa: “Coser a arame é o acabamento mais simples, mais rápido e mais económico, enquanto que coser à linha é um acabamento com mais qualidade, mas mais demorado e também mais caro. Os cadernos cosidos à linha são posteriormente colados à lombada. É o acabamento que garante mais durabilidade e o ideal para livros de qualidade, com capa dura”²¹⁹ (Barbosa, 2004: 127).

Numa entrevista da *Wired* a Lesley Martin, quando é questionada sobre o tipo de cosedura que prefere, responde: “Smyth. É suficientemente solto para que o livro fique plano mas não demasiado solto que torne os cadernos folgados”²²⁰ (Martin).

219. Barbosa, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*, 2004, p. 127.

220. Transcrevemos a passagem no original: “Smyth. It is loose enough that it lays flat but not so loose that the boards are wobbly” Martin, Lesley. disponível em <http://www.wired.com/2013/11/lesley-martin-aperture/> (consultado em: 11 de Agosto de 2015)



Caderno cosido à linha:

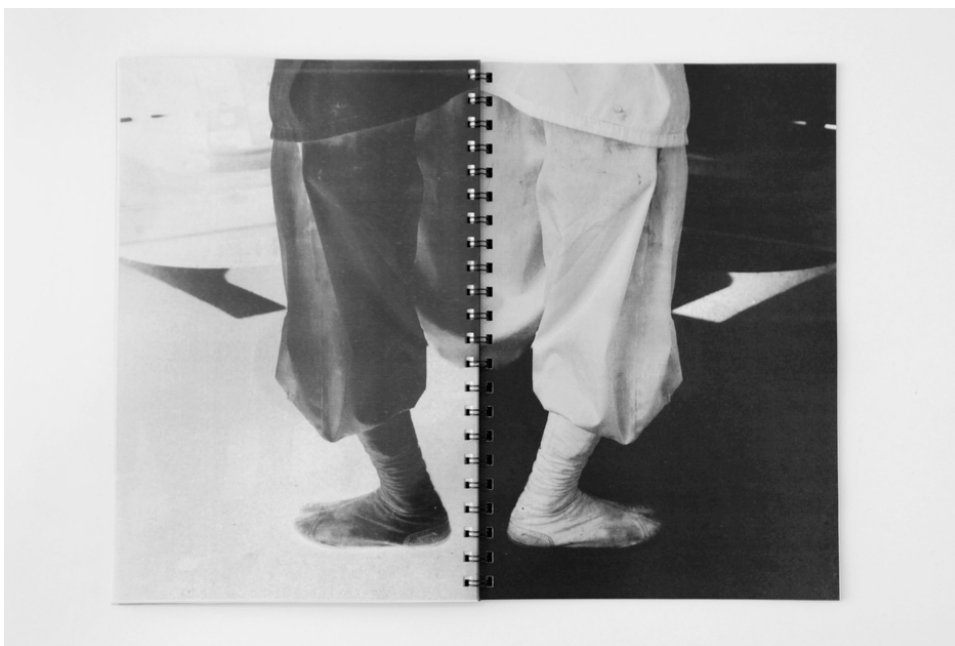
Viviane Sassen

Sketches

Kominek Gallery, Berlim, 2010

160 x 200 mm

© Kominek Gallery



Espiral de metal:

Kominek Misha

Photocopies from Tokyo

Kominek Gallery, Berlin, 2014

190 x 280 mm

© Kominek Gallery



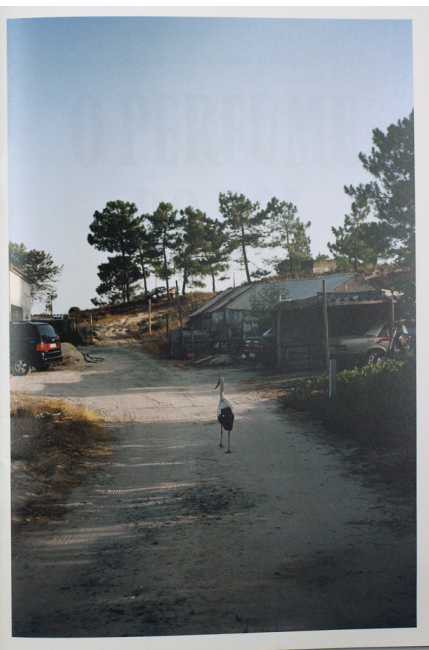
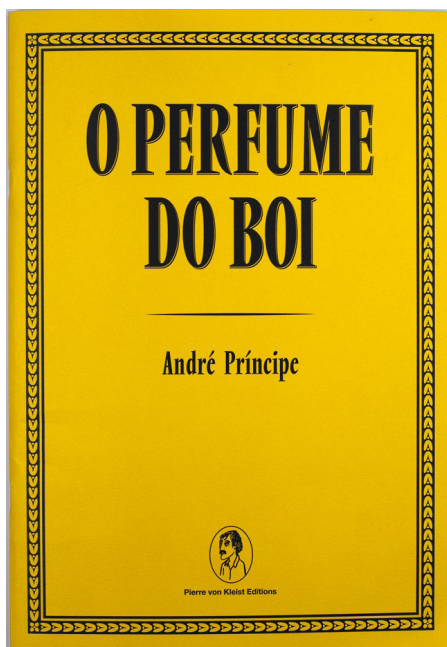
Cosido à linha:

André Cepeda

Ontem

Le Caillou Bleu, Bruxelas, 2010

© Blues Photography Studio



Caderno cosido a arame:

André Príncipe

O Perfume do Boi

Pierre von Kleist, Lisboa, 2012

235 x 340 mm

© Pierre von Kleist



•
Conclusão

•

Conclusão

Ao longo deste projecto de dissertação foi possível refletir sobre a utilização dos meios de produção gráfica no livro de fotografia. Procuramos compreender a forma de como os meios de revelação e impressão fotográfica foram sendo utilizados no livro de fotografia desde a sua invenção. Nesse sentido, é possível afirmar que este projecto nasceu de uma vontade de questionar o conhecimento histórico, a partir dos vários processos fotográficos identificados, cruzando-os com obras seminais da história da fotografia. Seguindo esta metodologia, tentamos elucidar designers gráficos, fotógrafos, estudantes, docentes e entusiastas do domínio fotográfico para o problema da edição fotográfica, reflectindo de forma aprofundada a natureza dos procedimentos associados à circulação de imagens impressas em livros.

De forma mais focada, este projecto dedicou-se a uma análise histórica de processos de produção gráfica, iniciados na aplicação manual de fotografias em livros, passando por métodos tradicionais de revelação do séc. XIX, a toda a evolução dos meios de produção gráfica que ocorreram

durante o séc. XX e XXI. Terminando, como era de prever, nos processos digitais mais convencionais, como o *offset*.

Foi dada especial atenção a obras que, pela sua especificidade, se tornaram modelos exemplificativos dos processos de produção identificados. Por outro lado, procuramos salientar obras que não só correspondessem aos processos listados mas, também, enquadrá-las a partir de um ponto de vista cronológico na história do livro de fotografia, partindo de autores isolados ou socorrendo-nos de partilhas autorais. Em resumo, no final de cada processo de produção identificado, optamos por assinalar entre uma a três obras que nos parecem corresponder da melhor forma à técnica referida.

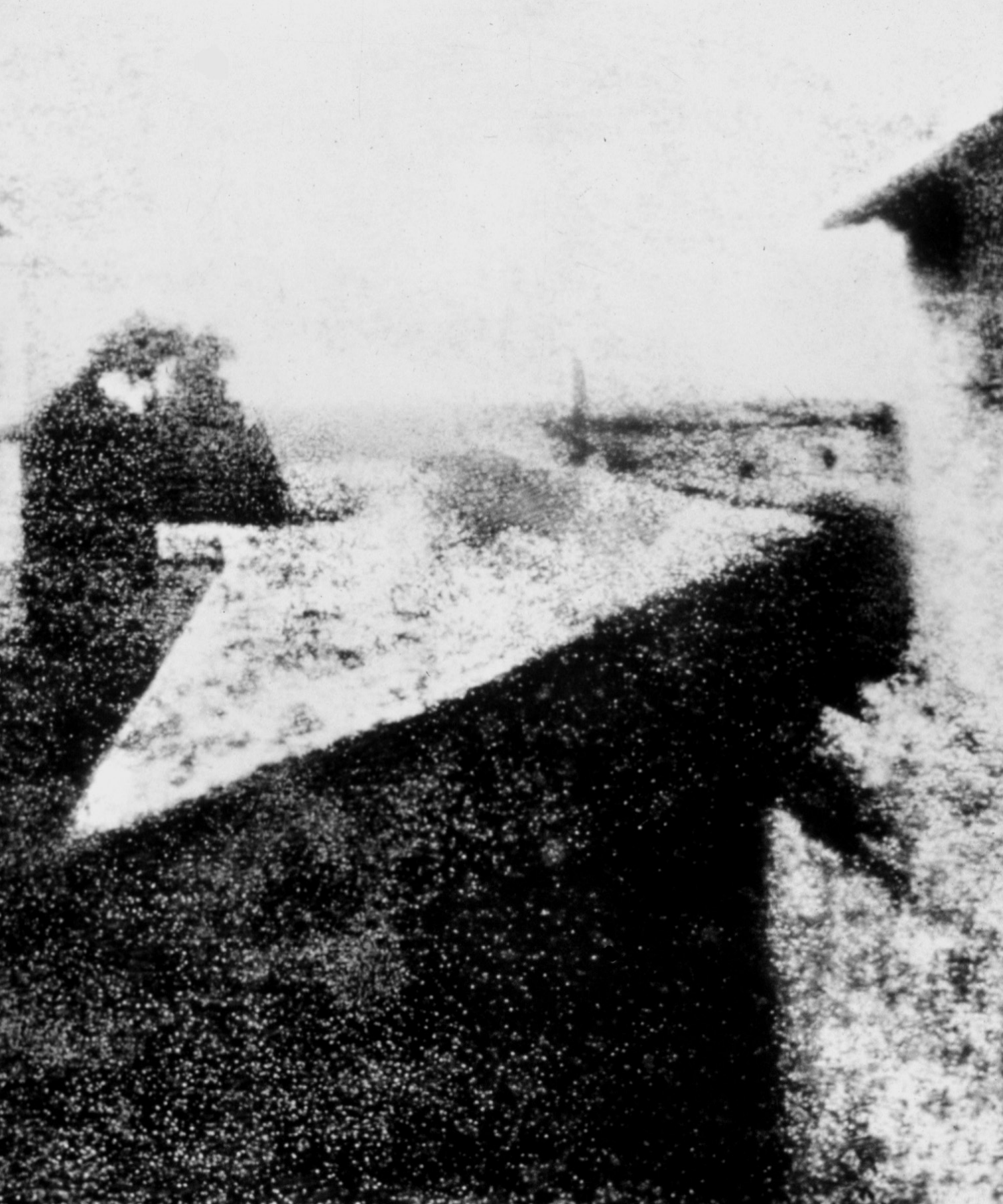
Motivado pelo actual contexto em torno do livro de fotografia, e muito influenciados pelo crescimento das publicações independentes e da auto-publicação — resultado do progresso tecnológico —, procuramos estudar a sua herança histórica. Ou seja, optamos por

tentar compreender as técnicas de impressão que antecederam a contemporaneidade. Do ponto de vista da investigação, este estudo propõe um acesso perceptível a cada um dos processos de produção identificados, testando a sua aplicabilidade em obras maiores da história da fotografia. Numa primeira fase, ficamos a compreender como os autores se movem no meio editorial. Em seguida, analisamos o livro na sua totalidade: a nomenclatura, o papel, o formato e acabamentos. Este entendimento da composição física do livro permitiu-nos tomar decisões relativas à sua exequibilidade. Por exemplo, aprendemos a considerar valores de produção, não só relativos às opções de impressão mas também ao papel ou ao número de exemplares.

Contributos para a Compreensão dos Meios de Produção Gráfica no Livro de Fotografia é o resultado de uma pesquisa aprofundada — e ambiciosa —, e da qual não existe paralelo nos projectos de design de comunicação da curta experiência deste mestrando. Traçado pela estimula da pesquisa, este projecto pretendeu assumir um papel activo

na dismitificação daquilo que são os processos designados técnicos, muitas vezes associados a uma menor criatividade. Tornou-se por isso essencial, não só compreender as “últimas versões” com que habitualmente somos confrontados mas, também, propor um olhar em retrospectiva. Por fim, e em jeito de recomendação futuras, gostaríamos de sublinhar a urgência de uma investigação não tão suportada pelo contexto internacional mas mais focada na actuação da fotografia portuguesa. Espera-se, por isso, que este trabalho sirva de ponto de partida a futuros investigadores. Para além, obviamente, de se tornar num objecto de apoio às duas áreas criativas que me trouxeram até aqui: fotografia e design de comunicação. Uma vontade bem traduzida nas palavras de Wim Wenders (1945-): “Primeiro, mal podemos descrever alguma coisa, a não ser um desejo ou desejos. Assim se começa, quando queremos fazer um filme, ou escrever um livro, ou pintar um quadro, ou compor uma música, ou, de resto, inventar alguma coisa. Temos um desejo. Desejamos que pudesse haver alguma coisa e depois trabalhamos até que isso exista”²²¹ (Wenders, 2010: 113).

221. WENDERS, Wim. *A Lógica das Imagens*, Lisboa, Edições 70, 2010, p.113.



.

Glossário dos Processos de Impressão

•

Glossário dos Processos de Impressão

São muitos os termos técnicos usados no mundo da fotografia. Este glossário, ainda que não exaustivo, serve como guia aos termos usados pelos fotógrafos para descrever processos de impressão. Este glossário está aqui incluído com a finalidade de, e de forma resumida, descrever vários processos relacionados como o nosso tema, mesmo aqueles que não se aplicam ao livro de fotografia. Esta informação, baseada no livro *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*, de Gordon Baldwin; foi retirada do livro *The Genius of Photography, How photography has changed our lives* (2011), de Gerry Badger.

•

Papel Albuminado (1850 a 1890)

A impressão mais característica do séc. XIX, particularmente quando usada em conjunto com negativo de colódio-húmido, foi apresentada por Louis-Désiré Blanquart-Evrard em 1850. Papel fino revestido com uma camada de albumina (proveniente da clara do ovo) misturada com sal para lhe dar uma superfície suave e brilhante, sendo posteriormente seca. O papel revestido era então sensibilizado com uma solução de nitrato de prata e seco mais uma vez, desta vez numa área escura. As impressões eram feitas colocando o papel sensibilizado em contacto com o negativo no quadro de impressão e eram expostos, normalmente à luz solar. O papel de albumina produz uma longa escala tonal e detalhe, produzindo impressões que podem variar em tom de avermelhado para acastanhado. Quando enfraquecem e deterioram, os níveis mais luminosos tornam-se amarelos.

Ambrótipo ou colódio positivo (1852 a 1870)

Os ambrótipos foram produzidos a partir 1852, após a introdução do processo de colódio-húmido. Foi descoberto que o negativo de colódio, processado num revelador de ferro e tratado com um agente branqueador, apareceria como imagem positiva quando visto por luz reflectida contra um fundo escuro. Originário dos Estados Unidos e do trabalho de James Ambrose Cutting, o método foi rapidamente adoptado por estúdios fotográficos em todo o lado para produzir uma versão barata do daguerreótipo. O vidro era produzido em tamanhos idênticos às placas do daguerreótipo, com uma cobertura de vidro pressionada contra a placa da imagem. Veludo preto ou papel por trás da imagem faziam o fundo.

Autochrome (1904 a 1930)

Um autochrome é a primeira fotografia a cores realmente prática, e é basicamente uma transparência a cor ou slide, mas em vidro em vez de película. Inventado por Louis Lumière, o processo envolvia a exposição de emulsão de brometo através de uma tela de três cores, preparada a partir de grãos de amido de batata. Quando a emulsão era revelada, branqueada, exposta a luz branca e re-revelada, era então visível uma impressão a cores positiva.

Albumen (or albumen silver) print (1850 to 1890s)

The most characteristic print of the 19th century, particularly when used in conjunction with wet-collodion negative, it was introduced by Louis-Désiré Blanquart-Evrard in 1850. Thin paper was coated with a layer of albumen (processed egg-white) mixed with salt to give it a smooth, glossy surface, and dried. The coated paper was then sensitized with a solution of silver nitrate and dried once more, this time in the dark. Prints were made by placing the sensitized with a solution of silver nitrate and dried once more, this time in the dark. Prints were made placing the sensitized paper in contact with the negative in a printing frame and exposing both to bright light, usually sunlight, in a printing-out process. Albumen paper produces a long tonal scale and precise detail, and gives prints which can vary in tone from reddish to purplish brown. When they fade and deteriorate, the highlights turn yellow.

Ambrotype or collodion positive (1852 to 1870s)

Ambrotypes were made from about 1852, after the introduction of the wet-collodion process. It was found that collodion negative, processed in an iron developer and treated with a bleaching agent, would appear as a positive image when viewed by reflected light against a dark background. Originating in the United States and the work of James Ambrose Cutting, the method was quickly adopted by photographic studios everywhere to produce a cheap version of the daguerreotype, which it superseded. The glass was produced in similar sizes to daguerreotype plates, with a cover glass pressed against the image plate. Black velvet or paper behind the picture provided the background.

Autochrome (1904 to 1930s)

An autochrome is the first really practicable colour photograph, and is basically a colour transparency or slide, but on glass rather than film. Invented by Louis Lumière, the process involved the exposing of a bromide emulsion through a three-colour translucent screen made of potato starch grains. When the emulsion was developed, bleached, exposed to a white light and redeveloped, a residual positive coloured impression was left.

Impressão bromoil (1907 a 1920)

Ver impressão de óleo pigmentado e goma bicromatada. O processo *bromoil*, originário em Inglaterra em 1907, assemelhava-se à impressão do pigmento de óleo, mas não era limitado à impressão por contacto e era, normalmente, feito a partir de uma impressão alargada de gelatina de brometo de prata.

Calótipo (1841 a finais de 1850)

O primeiro processo prático de negativo-positivo, o calótipo, idealizado por William Henry Fox Talbot como um melhoramento aos seus desenhos fotogénicos, forma as bases para toda a fotografia moderna antes da invenção da câmara digital. Patenteado em 1841, o calótipo usava papel de escrever como base para o negativo e, posteriormente, a impressão positiva. Este papel era revestido com sal de prata, exposto à luz na câmara e, então revelado, produzindo o negativo. Para produzir uma impressão positiva, o negativo era impresso por contacto à luz solar com outra folha de papel similarmente sensibilizada. A impressão resultante era conhecida como uma impressão de sal (ou papel-salgado). Esta impressão, a partir negativos de papel tem uma textura rugosa, pois as fibras do papel do negativo também são incorporadas na imagem final, resultando numa perda de detalhe. A palavra 'calótipo' é muitas vezes usada para se referir às impressões feitas de papéis negativos assim como aos próprios negativos, mas Talbot usava-o apenas para negativos [...]

Impressão de Carbono (1864 a 1900)

Alphonse Louis Poitevin é uma das mais importantes, ainda amplamente desconhecido, figuras da história da fotografia. Na década de 1850 fez diversas experiências iniciais que conduziram ao desenvolvimento de grandes processos de impressão foto-mecânicos, incluindo a fototipia, fotolitografia e fotogravura. Todos baseados no facto de que a gelatina em combinação com potássio ou amónio bicromato endurece em proporção à quantidade de luz incidente, patenteando a sua descoberta em 1855. Com base na pesquisa de Poitevin, a impressão de carbono foi aperfeiçoada por Joseph Wilson Swan em 1864. O tecido de carbono era pressionado em contacto com uma segunda folha de papel e a imagem ligada à segunda folha. A vantagem da impressão de carbono é a sua permanência, visto que não tem compostos de prata que causem deterioração.

Bromoil print (1907 to 1920s)

See oil pigment print and gum bichromate. The bromoil process, which originated in England in 1907, resembled the oil pigment print, but was not limited to contact printing, and was usually made from an enlarged gelatin silver bromide print.

Calotype or Talbotype (1841 to late 1850s)

The first practical negative-positive process, the calotype was devised by William Henry Fox Talbot as an improvement on his photogenic drawings, and forms the basis for all modern photography before the advent of the digital camera. Patented in 1841, the calotype employed thin writing paper as the base for the negative and subsequent positive print. This paper was coated with a silver-salt solution, exposed to light in the camera, and then developed, thereby producing the negative. To produce a positive 'print', the negative was contact printed in sunlight with another, similarly sensitised sheet of paper. The resultant print was known as a salt (or salted-paper) print. Salt prints from paper negatives have a roughish texture because the paper fibres of the negative are also incorporated in the final image, resulting in a loss of detail. The word 'calotype' is often used loosely to refer to the prints made from paper negatives as well as the negatives, but Talbot used it only for negatives, and (as Gordon Baldwin suggests) it seems both simpler and more correct to do so.

Carbon print (1864 to 1900s)

Alphonse Louis Poitevin in one of the most important, yet largely unheralded, figures in the history of photography. In the 1850s he made many of the initial experiments that led to the development of several major photomechanical printing process, including collotype, photolithography and photogravure. All were based on the fact that gelatin in combination with potassium or ammonium bichromate hardens in the proportion to the amount of light which falls upon it, and he patented his discovery in 1855. Based on Poitevin's researches, the carbon print was perfected by Joseph Wilson Swan in 1864. Carbon tissue was then pressed in contact with a second sheet of paper and the image attached to the second sheet. The primary virtue of a carbon print is its permanence; it has no silver compounds to cause deterioration.

Cartão de visita (1850 a 1870)

Habitualmente uma impressão de albumina, o cartão de visita era uma fotografia colocada num cartão que media cerca de 11.4 x 6.3cm. Apresentado em meados de 1850 por André Disdéri, estes cartões, continham frequentemente, retratos de celebridades da época para coleção em álbuns de família. Os temas também incluíam vistas teatrais, paisagens, reproduções de obras de arte e novos eventos. Eram, também, produzidas também outras dimensões regulares e, na década de 1870, o cartão de visita foi superado, em popularidade, por um cartão maior (11.4 x 17cm).

Impressão a cor cromogénica (Type C) (1950-)

Type C é o nome genérico do processo de impressão a cores mais popular. O nome deriva de *Kodak Ektacolor Paper Type C*, o qual dominou o mercado de impressão a cores durante muitos anos. As camadas de emulsão a cores, sensível a uma parte diferente do espectro, respondem proporcionalmente à informação da cor no negativo. Depois da revelação inicial do papel, seguem-se outras etapas de revelação. Durante cada uma, são adicionados compostos químicos para formar camadas tonais sobre-expostas que, combinadas, criam uma imagem a cores. Impressões *Type C* não são tão permanentes quanto impressões de transferência de corantes (*dye-transfer*) ou cor carbro, mas graças à recente tecnologia espera-se produzir impressões que durem cem anos.

Fototipia (1868 a 1920)

Outra técnica baseada na patente de Poitevin de 1855 (ver impressão de carbono), foi o processo de fototipia, aperfeiçoado por Josef Albert em 1868. A fototipia é idêntica à fotolitografia, com excepção do vidro que substitui a pedra enquanto superfície de impressão. Uma placa de vidro era revestida com gelatina bicromatada, exposta em contacto com negativo fotográfico e lavada. Depois de secar, a placa de fototipia tinha a sua característica superfície minuciosamente reticulada. Quando a placa era impregnada com tinta e impressa, a imagem exibía tanto detalhes muito bons e tons subtis. Processos analógicos incluem o protótipo, artotipo, albertipi e heliotipo.

Carte de visite (1850s to '70s)

Almost always an albumen print, the carte de visite was photograph mounted on a stiff piece of card measuring about 11.4 x 6.3cm. Introduced in the mid-1850s by André Disdéri, these cards frequently bore portraits of celebrities of the day for collection into home albums. Subjects also included scenic views, landscapes, reproductions of work of art, and new events. Other standard sizes were produced, and in the 1870s the carte de visite was superseded in popularity by the larger cabinet card (11.4 x 17cm).

Chromogenic (Type C) colour (or colour coupler) print (1950s to present)

Type C is the generic name of the most popular modern colour-print process. The name derives from Kodak Ektacolor Paper Type C, which dominated the colour-print market for many years. Colour-sensitive emulsion layers in the paper, each responsive to a different part of the spectrum, respond proportionately to the colour information in the negative. After initial development of the paper, further development follows in several stages, during which chemical compounds (dye couplers) are added to form layers of superimposed hues which combine to create a full-color image. *Type C* prints are not as permanent as dye-transfer or colour carbro prints, but recent technology has produced prints expected to last a hundred years.

Collotype (1868 to 1920s)

Another technique based on Poitevin's patent of 1855 (see carbon print), the collotype process was perfected by Josef Albert in 1868. The collotype is similar to the photolithograph, except that glass replaces stone as the printing-plate surface. A glass plate was coated with bichromated gelatin, exposed in contact with the photographic negative, and then washed. After drying, the collotype plate had its characteristic minutely reticulated (wrinkled) surface. When the plate was inked and printed, the collotype image displayed both an ability to resolve very fine detail and considerable subtlety of tone. Analogous processes include the prototype, artotype, albertype and the heliotype.

Impressão carbro a cores (ou trichrome carbro) (1920 a 1950)

A impressão carbro a cores foi desenvolvida a partir da impressão de carbono, sendo essencialmente uma versão monocromática do processo. Esta impressão, é realizada criando três negativos, fotografando através de um filtro vermelho, verde e azul, respectivamente. Desses negativos, são produzidos três tecidos de carbono, cada um na respectiva cor primária. As imagens de carbono são, então, cuidadosamente transferidas para um suporte de papel final. O processo de carbro a cores foi, em grande parte, substituído pela técnica de transferência de corantes (*dye-transfer*) [...]

Combinação de impressão

Uma fotografia na qual diferentes imagens são combinadas. Isto pode ser feito na câmara, através de múltipla exposição ou no ampliador, através de multi-impressão de negativos. Ou como é mais comum nos dias de hoje, no computador — usando um programa de foto-manipulação, tal como o Photoshop.

Impressão por contacto

Uma impressão por contacto é realizada usando um processo no qual o negativo está em contacto com o papel, resultando numa impressão do mesmo tamanho que o negativo, ao contrário da ampliação. Quando um negativo é ampliado, é perdida uma certa parte de definição devido à difusão da luz. Sendo, portanto, um contacto a impressão mais detalhada. Alguns fotógrafos ainda utilizam grandes câmaras, de difícil manejo mas com grandes negativos, tal como câmaras 20.3 x 25.4cm, para apresentar o seu trabalho em impressões por contacto.[...]

Cianotipia (1842 a 1900)

A cianotipia foi primeiramente demonstrada por Sir John Herschel em 1842. Baseado nas propriedades férreas sensíveis à luz em vez de sais de prata, uma emulsão de citrato de amónio férrico e ferricianeto de potássio revestiam um tecido ou papel. Após a exposição (por contacto) era, simplesmente, lavado em água para remover emulsão não exposta. A cianotipia era estável e resistente, com a sua característica cor azul familiar durante muitos anos em escritórios de arquitectos e engenheiros.

Colour carbro (or trichrome carbro) print (1920s to '50s)

The colour carbro print was developed from the carbon print, being essentially a monochrome version of the process. It is made by creating three negatives of a subject, photographed through red, green and blue filters respectively. From these negatives, three carbon tissues are produced, each one in the respective 'primary' colour. The carbon images are then transferred to a final paper support in careful register. The colour carbro process was largely superseded by the dye-transfer technique, but is arguably the finest of colour processes.

Combination print

A photograph in which different images are combined as seamlessly as possible. This may be done in the camera, by multiple exposure or in the enlarger, by sandwiching or multi-printing negatives. Or nowadays, as is more likely, in the computer — using a photo-manipulation program, such as Photoshop.

Contact Print

A contact print is one made using a process in which the negative is the contact with the printing paper, with the result that the print is the same size as the negative, opposed to the more familiar enlargement. When a negative is enlarged, a certain amount of definition is lost owing to light diffusion. A contact is therefore the sharpest of prints, so some photographers still employ large, unwieldy cameras that take a big negative, such as the 8 x 10in (20.3 x 25.4cm) large-view camera, in order to present their work solely on contact-print form. [...]

Cyanotype (or blueprint) process (1842 to 1900s)

The cyanotype was first demonstrated by Sir John Herschel in 1842. Based upon the light-sensitive properties of iron rather than silver salts, an emulsion of ferric ammonium citrate and potassium ferricyanide was coated on to cloth or paper, and processed after exposure (by contact) simply by washing in water to remove unexposed emulsion. The cyanotype is stable and long lasting, with the characteristic deep blue colour familiar for many years in architects' and engineers' offices.

Daguerreótipo (1839 a 1850)

O daguerreótipo foi inventado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Seguindo a pesquisa de Joseph Nicéphore Niépce no início do séc. XIX, foi anunciado ao mundo em 1839, um evento que marca a 'data de nascimento' oficial da fotografia. Foi o primeiro processo fotográfico comercialmente bem sucedido — uma vez que o governo francês o 'deu' (praticamente) de graça ao mundo inteiro — o daguerreótipo era a única imagem directamente positiva produzida numa superfície revestida com prata numa placa de cobre, sem um intermediário do negativo. Após a exposição da placa, a imagem era revelada usando vapores de mercúrio. A imagem do daguerreótipo era extremamente limpa e detalhada, por isso rapidamente se tornou popular para retratos, apesar dos custos económicos do processo. De qualquer maneira, por ser era tão único, precisava de ser manejado de um ângulo para que pudesse ser visto sem reflexos distrativos ou efeito espelho. este processo foi ultrapassado pelos sistemas negativo-positivo, que podiam produzir vários exemplares. Os daguerreótipos eram frequentemente coloridos à mão e, normalmente, colocados em caixilhos com uma cobertura de vidro para proteger a delicada superfície da imagem.

Revelar e fixar

Fox Talbot, em 1840, descobriu que após a exposição na câmara as suas folhas de papel sensibilizadas, embora influenciadas pela luz, continham uma imagem invisível que necessitava de ser mergulhada em banho de revelação — transformando os halogenetos de prata em prata metálica que formava a imagem e a tornava visível. Uma vez revelada, a imagem tinha de ser fixada e mergulhada num banho de hipossulfato de sódio ou hipo para prevenir alguma reacção química futura. Após fixar, era importante lavar qualquer resíduo químico que pudesse afectar esteticamente a imagem ou a sua permanência. Recentemente que o fotógrafos tornaram-se conscientes do tratamento de 'arquivo' — tratamento para a máxima permanência que, consiste em limpar cuidadosamente qualquer resíduo químico entre cada passo do processo. [...]

Daguerreotype (1839 to 1850s)

The daguerreotype was invented by Louis Jacques Mandé Daguerre, following research by Joseph Nicéphore Niépce in the early 19th century, and was announced to the world in 1839, an event that has come to mark the official 'birthdate' of photography. The first commercially successful photographic process — because the French government 'gave' it free to (almost) the whole world — the daguerreotype was a unique direct-positive image produced on a highly polished silver-coated copper plate, without an intermediary negative. After exposure of the plate, the image was developed using fumes of mercury. A daguerreotype image was extremely clear and detailed, so it quickly became popular for portraiture, despite the relative expense of the process. However, because it was also so unique, one-off image, which needed to be held at an angle for viewing without distracting reflections in the mirrored plate, it was eventually superseded by negative-positive systems, which could yield many prints. Daguerreotypes were frequently hand tinted, and usually mounted in cases with cover glass to protect the delicate surface of the image.

Developing and fixing

It was Fox Talbot in 1840 who discovered that after exposure in the camera his sensitized sheets of paper, although acted upon by light, contained an invisible or latent image that required immersion in a chemical bath to 'develop' it — transforming the exposed silver halides into the metallic silver that forms the image and thereby making it visible. Once it was developed, the image required 'fixing', immersion in a bath of sodium hypo sulphate (now known as sodium trisulphate) or hypo to prevent any further chemical reaction. After fixing, it was important to wash out any residual chemical that might affect the look or permanence of the image. It is only relatively recently that photographers have become aware of the importance of 'archival' processing — processing for maximum permanence by carefully washing out any residual chemicals between each step of the procedure. Collectors purchasing modern prints should establish that they have been processed in accordance with archival procedures.

Impressão digital (1980 -)

A maior revolução na técnica fotográfica desde a invenção da placa seca (*dry-plate*) e do bloco de meio-tom (*halftone*) foi a invenção da fotografia digital. As câmaras digitais não usam película, convertem informação óptica em 'partículas' visuais chamadas pixels que, podem ser armazenadas e editadas no computador. Embora a fotografia digital esteja ainda na sua infância, o fim da fotografia de prata, do quarto-escuro e dos químicos húmidos vai chegar para a maioria dos fotógrafos nas próximas duas décadas, ou mesmo mais cedo. Estamos na fase de transição, com muito fotógrafos a adoptar a combinação de técnicas tradicionais e digitais, usando película em conjunto com impressão digital. As impressões computadorizadas começaram a avançar rapidamente no mercado da arte fotográfica desde a introdução de tintas e pigmentos mais estáveis nos últimos anos. Sendo um campo amplo e variado, não há espaço para descrever cada processo, mas as impressoras de jacto de tinta são a forma mais comum de imprimir digitalmente usando papel fotográfico [...] Outros processos digitais, tais como o *laser*, sublimação de tinta (*dye-sublimation*), tinta sólida ou cera térmica, não são tão populares entre os fotógrafos de *fine-art*, sendo usados para fins comerciais gráficos.

Impressão positivo directo (1840)

Resumidamente falando, o termo 'positivo directo' aplica-se a qualquer processo fotográfico no qual uma imagem positiva é produzida sem o passo intermediário do negativo. Transparências a cor, impressões de computador, fotocópias são todas positivas. Historicamente, o termo refere-se aos primeiros processos como o de Hippolyte Bayard, um dos triunviratos (os outros são Daguerre e Talbot) creditados com a invenção da fotografia. O processo de Bayard usava papel de escrever sensibilizado, tal como o processo de Talbot, mas pre-exposto à luz, tornando-o preto. A folha era mergulhada em iodeto de potássio e exposta na câmara, onde o iodeto branqueava o papel em proporção à luz recebida, formando uma imagem positiva em vez de uma negativa. [...]

Digital print (mid-1980s to present)

The biggest revolution in photographic technique since the invention of the dry plate and halftone block has been the advent of digital photography. Digital cameras do not use film but convert optical information into visual bits called pixels which can be stored and manipulated in a computer. Though digital photography is still in its infancy, the end of silver photography, the darkroom and wet chemicals has been heralded and will arrive for most photographers within the next two decades or even sooner. We are now in the transitional phase, with many photographers adopting a combination of traditional and digital techniques, using gelatin films, for instance, in tandem with digital printing. Computer prints have begun to make rapid headway in the photographic art market since the introduction in the last few years of more stable inks and pigments. This is a wide and varied field, and there is no space to describe every process, but the inkjet prints is the most common form of digital print using photographic paper (excluding those where the computer has been used solely to facilitate photomechanical prints on traditional lines). Other digital processes, such as laser, dye-sublimation, solid ink or thermal-wax prints, are not so popular with the fine-art photographer, and are used more in commercial graphics.

Direct-positive print (1840s)

Strictly speaking, the term 'direct positive' applies to any photographic process in which a positive image is produced without the intermediate step of a negative. Colour transparencies, computer prints, photocopies and so on are all direct positives. But historically the term refers to early processes like that of Hippolyte Bayard, one of the triumvirate (the others are Daguerre and Talbot) credited with inventing photography. Bayard's process used sensitised writing paper, like Talbot's, but pre-exposed it to light, turning it black. He then dipped the sheet into potassium iodide, and exposed it in the camera, where the iodide bleached out the paper in proportion to the light received, forming a positive rather than a negative image. Unlike Talbot's system, each image was unique, and could only be reproduced by re-photographing it.

Dodging e burning

Quando se faz uma impressão, um fotógrafo experiente consegue controlar localmente as tonalidades, clareando ou escurecendo como desejado, durante a exposição sob a luz do ampliador. O *dodging* é usado para clarear localmente: segurando um objecto entre a lente do ampliador e o papel fotográfico, havendo menos luz incidente no papel, logo, quando revelado os valores tonais serão mais claros. *Burning* é o oposto, uma vez que a impressão foi exposta de modo igual, incide mais luz através de um buraco numa espécie de cartão, escurecendo o tom na área incidente, quando é revelado.

Negativo de placa seca (ou gelatina seca) (1871 -)

Apesar de haver o processo de colódio seco, o termo placa seca (*dry-plate*) geralmente refere-se à invenção Richard Leach Maddox que, em 1871 introduziu a gelatina doméstica em vez do colódio de modo a produzir emulsões fotográficas. Ao contrário da placa de colódio húmido, as emulsões de gelatina eram usáveis quando secas e eram mais sensíveis, necessitando de menos exposição à luz. No início da década de 1880, finas placas de vidro com emulsão de gelatina, contendo sais sensíveis à luz, ultrapassaram quase por completo o método do negativo de colódio-húmido. Estas placas estão ainda em uso para certas aplicações científicas.

Impressão de transferência de corantes (dye-transfer) (1870 -)

A transferência de corantes está relacionada com o processo de cor carbro mas usa um molde de gelatina em vez de tecido de carbono. Trabalhando a partir de uma transparência de cor, são feitos três negativos, fotografando o original através de filtros vermelho, verde e azul, respectivamente. Destes negativos, são feitos três moldes ou matrizes, cada um na respectiva cor primária, usando película revestida com gelatina tratada para endurecer selectivamente. Quando a gelatina não endurecida é lavada, cada molde é colocado num banho de corante adequado. De seguida, os moldes são aplicados em série no suporte de papel para produzir a imagem final. Tal como as impressões a cor carbro, as impressões de transferência de corantes são permanentes, no entanto, esta técnica difícil e demorada é agora extremamente dispendiosa e está praticamente extinta.

Dodging and burning

When making a print, a sensitive photographer can control local areas of tone, lightening or darkening as desired, during exposure under the enlarger light. Dodging is used to lighten an area: by holding an object between the enlarger lens and photographic paper, less light is thrown on to the paper, so when it is developed the tonal values will be lighter. Burning in is the opposite. Once the print has received an overall exposure, more light is thrown onto an area, usually through a hole in a piece of card, so darkening the tone in that area when developed.

Dry (or gelatin dry) plate negative (1871 to present)

Although there was a dry-collodion process, the term 'dry plate' generally refers to the invention by Richard Leach Maddox, who in 1871 introduced domestic gelatine rather than collodion as the medium for photographic emulsions. Unlike the wet-collodion plate, gelatin emulsions were usable when dry and were more sensitive, needing much less exposure to light. By the early 1880s, ready-made, thin glass plates coated with a gelatin emulsion containing the light-sensitive salts had almost completely superseded the wet-collodion plate method of making negatives. They are still in use to this day for certain specialist scientific applications.

Dye-transfer print (1870s to present)

Dye-transfer is related to the colour carbro process but uses a gelatin mould rather than carbon tissue. Working from a colour transparency, three separation negatives are made by photographing the original through red, green and blue filters respectively. From these negatives, three moulds or matrixes are made, each in the respective 'primary' colour, using gelatin-coated film which is treated to harden selectively. When the unhardened gelatin is washed away, each mould is placed in an appropriate dye bath and then serially applied to a paper support in exact register to produce the final image. Like colour-carbro prints, dye-transfer prints are permanent, but this difficult and time-consuming technique is now extremely expensive and almost extinct.

Emulsão

O revestimento das películas fotográficas modernas, placas e papéis de impressão é uma emulsão de cristais de haleto de prata suspensos em gelatina. São usadas combinações diferentes de sais de prata e opacidade, dependendo se a emulsão é para película (transparente) ou papel (opaco), se para preto-e-branco ou cor, assim como a velocidade (ou sensibilidade à luz) requerida.

Ampliação

Uma impressão maior que o negativo original é realizada projectando uma imagem ampliada através do negativo sobre o material sensível. Hoje em dia, câmaras pequenas podem fazer da ampliação uma necessidade, mas por cada grau de ampliação, é sacrificada a qualidade de imagem.

Impressão em gelatina de prata (1880 -)

A impressão standard a preto-e-branco do séc. XX, consistindo de papel revestido de halogenetos de prata na gelatina, foi apresentada em 1882. Seguindo a invenção da placa seca e a tendência para máquinas mais pequenas, a gelatina de prata praticamente substituiu a albumina, uma vez que era mais estável e mais fácil de usar e de fazer ampliações. A 'família' da impressão de prata é extensa, incluindo o popular papel para fazer impressões por contacto na década de 1920 e 1930 — cloreto de prata — e a escolha de alguns preferindo resultados de tons mais quentes — prata de brometo de cloro. Hoje, contudo, os papéis de brometo de prata tendem a ser os mais usados por entusiastas do preto-e-branco.

Impressão de goma bicromatada (1890 a 1920)

Baseado na patente de Poitevin de 1855 (ver impressão de carbono), a impressão de goma bicromatada é formada por pigmento, como corantes de aquarela, suspenso em goma arábica sensibilizada com potássio ou amónio bicromatado. Quando exposta à luz, esta emulsão endurece de acordo com a intensidade da luz. Durante a lavagem, as áreas não expostas são removidas, restando a goma endurecida. Esta impressão pode ser feita em qualquer cor, repetindo o processo no mesmo papel. As impressões de goma bicromatada têm uma tonalidade ampla com pequenos detalhes de resolução, assemelhando-se a desenhos ou esboços de carvão. Desde que contenham compostos de prata, as imagens são permanentes.

Emulsion

The light-sensitive coating of modern photographic film, plates and printing papers is an emulsion of silver-halide crystals suspended in gelatin. Different combinations of silver salts and opacities are used, depending upon whether the emulsions is for film (transparent) or paper (opaque), whether for black-and-white or colour, and the speed (or light sensitivity) required.

Enlargement

A print larger than the original negative is made by projecting a magnified image of the negative on to sensitised material. Today's miniature cameras make enlarging a necessity, but for every degree of enlargement, image quality is sacrificed.

Gelatin silver print (1880s to present)

The standard 20th-century black-and-white print, consisting of paper coated with silver halides suspended in gelatin, was introduced in 1882, following the invention of the dry plate and a trend towards smaller cameras. The gelatin silver print virtually replaced albumen because it was more stable, and easier both to use and to process enlargements. The silver-print family is extensive, including the paper popular in the 1920s and '30s for contact printing — silver chloride — and the choice of those preferring warmer-toned results — silver chlorobromide. Today, however, silver-bromide papers tend to be the most extensively used by monochrome enthusiasts.

Gum bichromate print (1890s to 1920s)

Based on Poitevin's 1855 patent (see carbon print), a gum bichromate print is formed of a pigment, for example watercolour dye, suspended in gum arabic sensitised with potassium or ammonium bichromate. When exposed to light, this emulsion hardens according to the light intensity and is made permanent by washing away the unexposed, thus unhardened, areas. Such a print can be made in any single colour combination of colours by reciting and re-exposing the paper. Gum bichromate prints have broad tones with little resolution of detail, and resemble drawings or charcoal sketches. Since they contain no silver compounds, they are permanent.

Impressão de goma de platina (1900 a 1920)

Uma impressão de goma de platina era uma combinação de dois processos, a goma bicomatada e a platinotipia, sendo cada uma capaz de produzir uma impressão muito rica e subtil. Poucas vezes usadas, esta técnica foi muito favorecida por Edward Steichen, que a utilizou para muitas das suas grandes imagens no início do séc. XX.

Meio-tom (1878 -)

A invenção do bloco de meio-tom, patenteado por Frederic Eugene Ives em 1878, foi uma revolução na reprodução fotomecânica. Resultou na divulgação generalizada da reprodução da imagem fotográfica, pois tornou possível imprimir na mesma prensa como se de impressão tipográfica se tratasse. A fotografia é primeiramente re-fotografada através de um quadro com finas linhas cruzadas, que converte o tom da imagem original num padrão de pontos pequenos, que são maiores e estão mais juntos nas zonas mais escuras, e mais pequenos e afastados nas áreas luminosas. O padrão de pontos é quimicamente gravado na placa de impressão, que é tintado, transferindo a imagem para o papel. O primeiro meio-tom publicado apareceu no New York Daily Graphic a 4 de Março de 1880. Desde então, muitas melhorias foram apresentadas. Na impressão de dois-tons, a imagem de meio-tom recebe duas camadas tonais, na de três-tons, três, cada camada com tons diferentes, de modo a produzir uma imagem mais rica. Hoje em dia, os métodos tradicionais foram amplamente substituídos por meios de produção digitais.

Impressão a jacto de tinta (1990 -)

A impressão gerada por computador mais comum é a impressão a jacto de tinta. Primeiro, a imagem fotográfica deve ser 'digitalizada', para que seja criado um ficheiro digital. Este pode ser realizada através da digitalização de uma impressão, transparência ou do negativo original. Como também pode ser directamente descarregada da câmara digital para o computador a alta resolução. O ficheiro digital resultante é manipulado no computador de forma a atingir o resultado requerido. As antigas técnicas de *dodging* (clarear pontualmente) e *burning* (escurecer pontualmente) são feitas electronicamente, tal como a manipulação cromática e muitos outros truques outrora feitos à mão. Vários papéis ou tipo de substratos podem ser usados para a impressão, a única limitação é o formato necessário, para que possa ser usado na impressora. Cabeças de *spray* controladas por computador imprimem camada sobre camada de modo a criar um tom contínuo

Gum platinum print (1900 to '20s)

A gum platinum print was a combination of two processes, the gum bichromate and platinotype, which produced a very rich, subtle impression. Not often used, technique was much favoured by Edward Steichen, who utilised it for some of his greatest images in the early 20th century.

Halftone (1878 to present)

The invention of the halftone block, patented by Frederic Eugene Ives in 1878, was a vital development in photomechanical reproduction. It resulted in the widespread dissemination of photographic images because it made it possible to print them on the same press as ordinary raised type. The photograph is first re-photographed through a screen of fine crosslines that converts the continuous tone of the original picture into a pattern of tiny dots that are larger and closer in dark areas, smaller and further apart in light areas. The dot pattern is chemically etched on a printing plate, which is the inked to transfer the image to paper. The first published halftone appeared in the New York Daily Graphic of 4 March 1880. Many technical refinements have since been introduced. In duotone printing, the halftone image receives two press runs, in tritone printing, three, often with different coloured inks to produce a richer, more lustrous image. Today, traditional methods have largely been replaced by electronic means of reproducing images from photographs.

Inkjet print (1990s to present)

The most common form of computer-generated print is the inkjet print. First, the photographic image is 'digitized', a digital computer file being created by scanning a print, transparency or negative of the original. Or the image may be loaded directly into the computer from a high-resolution digital camera. The resulting digital file is then manipulated on computer to achieve the desired result, the old techniques of dodging and burning in being achieved electronically, as is colour manipulation and many of the other tricks once done by hand. Various papers or types of substrate can be used for the print, the only limitation being that it must be capable of being loaded into the printer. As the name of the process implies, computer-controlled printing heads spray minute droplets are overlaid to create a continuous-tone reproduction, rather than the screen or dot patterns associated with traditional photomechanical printing techniques. When properly made, on the

em vez do quadro ou padrão de pontos, associados aos processos de impressão fotomecânicos. Quando feitos correctamente, em impressoras profissionais, as impressões a jacto de tinta podem oferecer uma excelente qualidade de imagem. As novas tintas ao oferecerem mais permanência, irão estabelecer-se mais no mercado da arte fotográfica contemporânea.

Negativo e positivo

Invenção de William Henry Fox Talbot, o calótipo, foi muito mais útil do que a invenção de Daguerre ou Bayard, pois tinha a capacidade de ser reproduzível. Durante as suas experiências com papéis sensibilizados, Talbot descobriu que o revestimento de prata escurecia em proporção à luz reflectida. Quanto maior o valor de luz incidente, mais o papel escurecia, ficando assim com uma imagem invertida — um 'negativo'. Colocando outra folha de papel sensibilizada em contacto com o 'negativo' (um termo sugerido por Sir John Herschel) e expondo-o, a imagem era novamente invertida, sendo obtido um 'positivo' (por outras palavras, uma impressão). Isto foi a base de toda a fotografia moderna até à era digital.

Impressão de óleo pigmentado (1890 a 1920)

Uma impressão de óleo pigmentado era composta por pigmentos suspensos em gelatina. Como outro processo de pigmentação, tal como o bromoil, as impressões de óleo contavam com o endurecimento da gelatina bicromatada durante a exposição. Após a exposição, a impressão era lavada em água, que percorria o papel em proporção à suavidade da gelatina. O óleo pigmentado (da cor seleccionada) era pincelado ou coberto com rolo, penetrando em proporção inversa à quantidade de água absorvida pela gelatina. Aplicações repetidas construíam, gradualmente, uma matriz qualquer que fosse a densidade requerida, sendo usado uma vez, numa prensa enquanto húmido, de modo a imprimir numa folha de papel.

Impressão palladium ou palladiotype (1920 a 1930)

Ver impressão de platina. Uma impressão *palladium* é feita usando o mesmo processo que a impressão de platina, diferindo na utilização de um composto de *palladium* de metal em vez de platina. Quando o preço da platina aumentou abruptamente, na década de 1920, os fotógrafos mudaram para o *palladium* como uma alternativa mais económica, procurando manter a qualidade da imagem.

more professional printers, inkjet prints can offer exquisite image quality, and, now the newer inks offer archival 'permanence', they will become a much more established part of the contemporary photo art-market.

Negative and positive

William Henry Fox Talbot's invention, the calotype, was much more useful than either Daguerre's or Bayard's because it had the capacity to reproduce itself. Talbot discovered, when conducting his experiments with light-sensitized papers, that the silver coating darkened in proportion to the amount of light reflected from the subject. The more light, the more his paper darkened; thus he ended up with an image in which tonal values were reversed — they were 'negative'. By placing another sensitized sheet of paper in contact with this 'negative' (a term suggested by Sir John Herschel) and exposing that, the same effect ensured that the values were reversed again, and a 'positive' (in other words, a print) was obtained. This was the basis of all modern photography until the computer age.

Oil-pigment print (1890 to 1920s)

An oil-pigment print was composed of pigments suspended in gelatin. Like other pigment processes, such as bromoil, oil prints relied on the hardening of bichromated gelatin with exposure to light. After exposure, the print was washed in water, which penetrated the paper in proportion to the softness of the gelatin. An oily pigment (of a chosen colour) was then brushed or rolled on, penetrating in inverse proportion to the amount of water absorbed by the gelatin. Repeated applications gradually built up the matrix to whatever density was required, and it was used once, in a printing press and while wet, to make an impression on another sheet of paper.

Palladium print or palladiotype (1920s and '30s)

See platinum print. A palladium print is made using the same process as that employed for the platinum print except that a compound of the metal palladium is used rather than platinum. When the price of platinum rose steeply in the 1920s, photographers turned to palladium as a cheaper alternative giving much the same qualities.

Desenho fotogénico (1830)

Desenho fotogénico (*photogenic drawing*) foi o nome dado por Fox Talbot às suas primeiras experiências fotográficas, anteriores à sua invenção do calótipo. O desenho fotogénico era, de facto, um calótipo feito sem uma câmara — um fotograma — no qual, papel sensibilizado com sal nitrato de prata era colocado em contacto com folhas, rendas ou outros objectos à luz solar. Quando era obtida uma impressão de escuros e claros, a imagem era 'fixada' — a acção da luz era interrompida — com uma forte solução de sal. Até ser descoberto que o hipo ou hipossulfato de sódio (agora tiosulfato de sódio) era um agente fixador mais eficiente, estes primeiros resultados apagavam-se facilmente.

Fotograma (1840 -)

Este termo genérico é usado para descrever qualquer imagem de uma câmara fotográfica, colocando objectos directamente numa folha de papel fotográfico e expondo-os brevemente à luz. A impressão de objectos sólidos ou translúcidos, como pode ser o caso, é deixada como uma imagem. Uma das primeiras formas da fotografia, é vista nas experiências do desenho fotogénico de Fox Talbot e nas cianotipias de Anna Atkins. Era também popular entre alguns dos artistas modernistas experimentais, da década de 1920 e 1930, sob nomes tal como '*schadographs*' de Christian Schad e '*rayograms*' de Man Ray. É também usado de um modo revivalista entre alguns artistas fotográficos de hoje.

Película fotográfica

Película é uma fita de plástico revestida com uma emulsão que contém sais de prata sensíveis à luz. Normalmente é usada uma camada para película de preto-e-branco e três (normalmente tingida para a tornar sensível ao azul, verde ou vermelho) para película de cor. Quando a emulsão é exposta, forma uma imagem oculta que se torna visível no processo de revelação. A impressão e a fotografia digital estão já a conduzir as fábricas de película para fora do mercado e dentro de uma década, ou menos, a película vai-se tornar material de entusiastas.

Photogenic drawing (1830s)

Photogenic drawing was the name given by Fox Talbot to his first photographic experiments in the years preceding his invention of the calotype process. Photogenic drawing was, in effect, a calotype made without camera without a camera — a photogram — in which paper sensitized with salt and silver nitrate was placed in contact with leaves, lace or other such objects in bright sunlight. When an impression of dark and light had been obtained, the image was 'fixed' — the light actions stopped — with a strong solution of salt. Until it was discovered that hypo or sodium hypo sulphate (now sodium thiosulphate) was a more efficient fixing agent, these early experimental results were highly fugitive.

Photogram (1840s to present)

This generic term is used to describe any cameras photographic image made by placing objects directly on a sheet of photographic paper and briefly exposing them to light. The imprint of the objects, solid or translucent as the case may be, is left as an image. One of the earliest forms of photography, it is seen in the photogenic drawing experiments of Fox Talbot and the cyanotypes of Anna Atkins. It was also popular with some of the experimental modernist artists of the 1920s and '30s, under names such as the '*schadographs*' of Christian Schad and '*rayograms*' of Man Ray. It is also currently enjoying a revival with some of today's photographic artists.

Photographic film

Film is a strip of plastic coated with an emulsion containing light-sensitive silver salts, usually one layer for black-and-white film and three layers (typically dyed to render them blue-, green- or red-sentive) for colour film. When the emulsion is exposed to sufficient light, it forms a latent image which can made visible by the process of developing. The digital print and photography by computer are already driving film manufacturers out of the market and within a decade or so film become the province of the enthusiast.

Fotogravura (1870 a 1920) ou heliogravura (1850 a 1860)

Talvez o melhor processo fotomecânico, a fotogravura provém da gravura tradicional patenteada por Poitevin em 1855. Este processo, utilizava o tecido de carbono de Swan (ver impressão de carbono) e foi elaborado pelo impressor austríaco Karel Klíč em 1879. No entanto tanto Poitevin e Charles Nègres, bem como outros fotógrafos franceses, e Pretsch em Inglaterra, fizeram experiências com heliogravura desde 1850. O tecido de carbono (papel revestido com gelatina e carbono) era exposto em contacto com um negativo fotográfico, uma espécie de 'sanduíche' com uma placa de cobre e, então, pressionado. O tecido de papel era deslocado de forma a deixar a matriz de gelatina, sendo a gelatina não exposta lavada. A placa era gravada num banho de ácido, com diferentes profundidades com o objectivo de corresponder aos tons da imagem original. Por fim, a placa era impressa numa prensa de placa de cobre.

Fotolitografia (1850 -)

A fotolitografia é baseada, tal como a litografia tradicional, na repulsão mútua de água e matéria oleosa. Uma placa de pedra ou metal é sensibilizada com bicromato de potássio. Quando exposto à luz em contacto com o negativo, a gelatina torna-se insolúvel à água em proporção com a quantidade de luz recebida. A água remove as partes solúveis da gelatina e a placa é tintada, aderindo a tinta às zonas com a gelatina endurecida (os escuros da imagem) mas não onde a gelatina foi lavada (os claros). A impressão pode então ser feita com uma prensa.

Fotomontagem e fotocolagem

Imagens fotográficas e outras figuras são retiradas de várias fontes e combinadas numa folha de papel para criar outra imagem. Caso seja necessário uma cópia desta imagem, pode ser fotografada e impressa como desejado. A fotomontagem ou fotocolagem distingue-se da combinação de impressão pelo facto dos elementos serem colados manualmente, enquanto que, para a impressão de combinação são montadas mecanicamente na câmara, ampliador ou computador.

Photogravure (1870s to 1920s) or heliogravure (1850s to '60s)

Perhaps the finest photomechanical process, photogravure derives from traditional etching and Poitevin's patent of 1855. The technique, utilising Swan's carbon tissue (see carbon print), was devised by the Austrian printer Karel Klíč in 1879, but Poitevin, Charles Nègres and other early French photographers, and also Paul Pretsch in England, had been experimenting with heliogravure since the 1850s. Carbon tissue (that is, paper coated with gelatin and carbon) was exposed in contact with a photographic negative, sandwich with a copper plate and pressed. The tissue-paper backing was then peeled away to leave the gelatin matrix, the unexposed gelatin washed off, and the plate etched in an acid bath to different depths corresponding to the tones in the original image. Finally, the plate was printed, like an etching, in a copperplate press.

Photolithograph (1850s to present)

Photolithography was based, like traditional lithography, upon the mutual repulsion of water and grease. A stone or metal plate is sensitized with potassium bichromate. When exposed to light in contact with a negative, the gelatin is rendered insoluble to water in proportion to the amount of light received. Water removes the soluble parts of the gelatin, and the plate is inked, ink adhering to the areas of hardened gelatin (the darks in the image) but not where the gelatin has been washed away (the highlights). An impression can then be made using a printing press.

Photomontage or photocollage

Photographic and other imagery is taken from various sources and combined on a sheet of a paper to form an image. If a duplicate of this image is required, it can be photographed and printed as desired. The photomontage or photocollage is distinguished from the combination print by the fact that the collaged elements are brought together manually, whereas for the combination print they are combined mechanically in the camera, enlarger or computer.

Impressão de platina ou platinotipia (1870 a 1930)

A impressão de platina, patenteada por William Willis em 1873, é uma na qual a imagem final é formada a partir de platina em vez de sais de prata. Os papéis comerciais revestidos de platina estiveram disponíveis até 1937, porém quando o custo da platina aumentou tornou o processo impraticável. Esta técnica contém sais férricos que, durante a revelação, são extraídos da platina de modo a formar a imagem. As impressões de platina são distinguidas pela sua longa escala tonal sendo, também, permanentes.

Papel de impressão por contacto (POP) (1880 a 1920)

O papel POP produz uma imagem visível depois de exposto à luz, sem a necessidade de revelação química. Os primeiros processos fotográficos, tais como o papel salgado e impressões de albumina, eram maioritariamente técnicas de impressão em vez de revelação, mas o termo POP refere-se ao papel que foi um dos sucessores da albumina. Este foi, gradualmente, tornado obsoleto pelo brometo de prata e outros papéis de gelatina, todos eles mais convenientes. Porém o papel POP é ainda produzido por fabricantes especialistas e usado por um certo número de fotógrafos.

Efeito sabattier e solarização

O efeito *sabattier* é um efeito que inverte parcialmente o tom, causado pela re-exposição à luz durante a revelação do filme ou do papel sensível. O efeito parte-positiva (*part-positive*), parte-negativa (*part-negative*) recebe o nome de Armand Sabattier, que fez esta descoberta em 1862, e é por vezes chamado solarização, apesar de os dois fenómenos serem ligeiramente diferentes. Solarização ocorre quando uma fonte de luz extrema, como o sol (daí o termo), aparece numa fotografia sobre-exposta. A fonte de luz torna-se um disco preto, sendo que a reversão de tom ocorre apenas nessa área. O efeito *sabattier* foi popular entre alguns surrealistas na década de 1930, tal como Man Ray, possivelmente devido aos resultados serem imprevisíveis e, de certa maneira, 'acasos felizes'.

Platinum print or platinotype (1870s to 1930s)

A platinum print is one in which the final image is formed from platinum rather than silver salts. Patented by William Willis, in 1873, commercially coated platinum papers were readily available until 1937, when the increased cost of platinum made the process impractical. The technique employs light-sensitive iron salts that during development precipitate out the platinum to form the image. Platinum prints are distinguished by their extremely long tonal scale, and are permanent.

Printing-out paper (POP) (1880s to 1920s)

Printing-out paper produces a visible image upon exposure to light, without chemical development. The early photographic processes, such as salted paper and albumen prints, were mostly printing out rather than developing out techniques, but the term 'POP' refers to the paper that was one of the successors to albumen. Printing-out paper was gradually made obsolete by silver bromide and other gelatin papers, all of them much more convenient. But POPs are still produced by specialist manufacturers and enjoy a vogue amongst certain photographers.

Sabattier effect and solarization

The Sabattier effect is a partial tone reversal, caused by re-exposure to light during the development of film or sensitized paper. The part-positive, part-negative effect is named after Armand Sabattier, who discovered it in 1862, and is often called solarization, although strictly speaking the two phenomena are slightly different. Solarization occurs when an extreme light source, like the sun (hence the term), appears in a highly exposed photograph. The light source becomes a black disk, but the tonal reversal occurs only in that area. The Sabattier effect was popular with some 1930s surrealist artists, notably Man Ray, possibly because results are unpredictable and somewhat serendipitous.

Impressão salgada (ou papel-salgado) (1840 a 1850)

A impressão salgada foi das primeiras impressões positivas. Inventada por William Henry Fox Talbot em 1840, era habitualmente feita por contacto a partir de um calótipo ou, por vezes, vidro de colódio negativo. O papel de escrita era sensibilizado com sal comum e nitrato de prata, o qual reagia de modo a produzir cloreto de prata sensível à luz. Era colocado em contacto com o negativo e exposto a luz solar, um processo de impressão positiva (POP). Quando a impressão alcançava a densidade desejada, era 'fixada' com hipo (hipossulfato de sódio, agora tiossulfato de sódio), lavada e seca. O papel podia ser tonificado com cloreto de ouro para maior permanência e melhor acabamento. A impressão salgada é um dos processos fotográficos mais bonitos, quando enfraquece torna-se avermelhado ou acastanhado. Ao contrário da impressão de albumina brilhante, uma impressão salgada é mate e a imagem parece assentar no papel em vez de flutuar na superfície. Dadas as 'amplas' qualidades do papel negativo, uma impressão salgada pode parecer-se com um esboço ou um desenho a carvão.

Stereografia (1850 até data presente)

Uma stereografia era um par de fotografias montadas lado a lado, normalmente num suporte de cartão. Quando visto através de um estereoscópico, desenhado para suportar os cartões, as duas imagens aproximavam-se à visão binocular humana, apresentando uma única imagem, aparentando três dimensões. Stereografias, que mediam habitualmente entre 7.6–11.4 x 7.6 cm, tornaram-se populares nos primeiros tempos da fotografia, e podiam ser um par de daguerreótipo ou de impressões de albumina. As imagens apresentavam ligeiras diferenças, exibindo um ligeiro deslocamento lateral, pois eram feitas em câmaras especiais com duas lentes à mesma distância — 6.3 cm — tal como os olhos humanos. Os temas habituais destas imagens eram vistas topográficas, mas também cenários genéricos e nus eram comuns.

Salt (or salted-paper) print (1840s and '50s)

A salt print was the earliest positive print, invented by William Henry Fox Talbot in 1840, and was normally made by contact printing from a calotype, or sometimes glass collodion negative. Writing paper was sensitized with common salt and silver nitrate, which reacted to produce light-sensitive silver chloride. Placed in contact with the negative and exposed to sunlight, it was a printing-out process. When the print had reached the desired intensity, it was 'fixed' with hypo (sodium hypo sulphate, now sodium thiosulphate), washed and dried. It could be toned with gold chloride for greater permanence and a richer finish. The salt print is one of the most beautiful photographic processes, reddish or purplish brown in colour when unfaded. Unlike the glossy albumen print, a salt print is matte, and the image seems to sit in the paper rather than float on the surface. Given the 'broad' qualities of a paper negative, a salt print can therefore look like a sketch or charcoal drawing.

Stereograph (1850s to present)

A stereograph was a pair of photographs mounted side by side, usually on a card support. When viewed through a stereoscopic viewer designed to hold it, the two images combined to approximate human binocular vision, presenting a single image with the appearance of three dimensions. Stereographs, measuring usually about 7.6–11.4 x 7.6cm, became immensely popular in the early days of photography, and could be a pair of daguerreotypes or albumen prints. The images were not identical, but exhibited a slight lateral shift, because they were made on special cameras with dual lenses set the same distance apart — 6.3 cm — as a pair of human eyes. Topographical views were the usual subject, but genre scenes and even the nude were also common.

Negativo de papel-encerado (1850)

A variação do calótipo publicado por Gustave Le Gray em 1851, o negativo de papel-encerado, melhorou a translucidez e o detalhe do calótipo. O papel era revestido com cera de abelha quente antes de ser sensibilizado. Um melhoramento que permitiu que o papel fosse preparado com antecedência, antes de ser usado e sem a necessidade de revelação imediata, uma funcionalidade para o fotógrafo viajante. De facto, tal foi o melhoramento na qualidade e facilidade do processo, que alguns fotógrafos preferiram este método durante muito tempo até à chegada do colódio-húmido.

Negativo de colódio-húmido (wet-plate) (1851 até inícios de 1880)

Publicado por Frederick Scott Archer em 1851, o processo de colódio-húmido era mais rápido (ou seja, mais sensível à luz) que o calótipo. Permitia aos fotógrafos produzir negativos numa base de vidro em vez de papel, livre das texturas dos papéis de negativo. Colódio — uma mistura de trinitrocelulose dissolvida em éter ou álcool com sais de iodo — era uma tracção, uma substância viscosa. Este era aplicado uniformemente sobre a placa de vidro que, era então sensibilizada num banho de nitrato de prata. A placa sensibilizada era exposta na câmara, enquanto estava húmida, e revelada antes de estar totalmente seca. Apesar das suas desvantagens óbvias — era um processo muito trabalhoso e requeria um quarto escuro onde quer que a fotografia fosse feita — a placa de colódio produzia imagens capazes de conter um grande detalhe e uma longa escala tonal, ultrapassando, rapidamente, o calótipo e o daguerreótipo. Uma variante da placa de colódio-húmido, era ainda mais complicada de usar por isso nunca se tornou viável apenas com a introdução da placa seca (*dry-plate*) em 1871.

Waxed-paper negative (1850s)

The variation of the calotype and published by Gustave Le Gray in 1851, the waxed-paper negative improved the calotype's translucency and thus its ability to resolve finer points of detail. This was done by impregnating the paper with warm beeswax before it was sensitized, a refinement which also allowed the paper to be prepared several days before use and without the necessity for immediate development, a useful feature for the travelling photographer. Indeed, such was the improvement in quality and ease of execution, some photographers preferred the method long after the advent of the wet-collodion process.

Wet-collodion (or wet-plate) negative (1851 to early 1880s)

Published by Frederick Scott Archer in 1851, the wet-collodion process was faster (that is, more sensitive to light) than the calotype, and enabled photographers to produce negatives on a glass rather than paper base, free from the grainy texture of paper negatives. Collodion — a mixture of commercially available gun cotton dissolved in ether or alcohol with iodide salts added — was a tensile, syrupy substance. This was applied evenly to a glass plate, which was then sensitized in a silver-nitrate bath. The sensitized plate was exposed in the camera, while damp, and developed before fully dry. Despite its obvious disadvantages — it was a very fiddly process and required a darkroom wherever the photograph was made - the collodion plate produced images capable of rendering great detail and a long tonal range, and quickly supplanted the calotype and the daguerreotype. A variant of the wet-collodion plate, was even trickier to use so never became feasible only with the introduction of the dry plate in 1871.

Woodburytype (1864 a 1890)

O *woodburytype* foi patenteado em 1864 por Walter Bentley Woodbury e é parecido, no seu princípio, com o processo de impressão em carbono. Um revestimento de colódio era vertido sobre uma placa de vidro polvilhada com talco, quando seca, a placa era novamente revestida, desta vez com gelatina bicromatada. A gelatina em exposição em contacto com o negativo de modo a ser reproduzida e a gelatina não exposta dissolvia-se durante a lavagem. O molde de gelatina resultante era pressionado em contacto com uma suave folha de chumbo e um molde revertido feito para a impressão final. O molde final era preenchido com gelatina e impresso numa prensa manual, produzindo uma impressão permanente que era muito rica, fiel ao original e com uma tonalidade contínua.

Xerografia (1970 -)

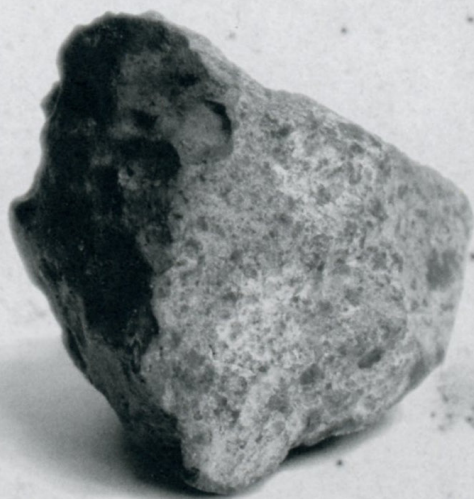
Este termo genérico é agora usado para qualquer tipo de imagem produzida por uma máquina fotocopadora. A xerografia era popular entre alguns artistas nas décadas de 1970 e 1980, quando havia um interesse considerável no 'alternativo' e em processos sem prata.

Woodburytype (1864 to 1890s)

The woodburytype was patented in 1864 by Walter Bentley Woodbury, and is similar in principle to the carbon print process. A coating of collodion was poured on to a glass plate dusted with talc. When dry, the plate was recoated with bichromated gelatin. The gelatin was exposed in contact with the negative to be reproduced, and the unexposed gelatin dissolved away by washing. The resulting gelatin mould was then pressed into contact with a soft lead sheet, and a reversed mould made for the final printing. The lead mould was filled with pigmented gelatin and printed in a hand press, producing a permanent print which was very rich and true to the original, with continuous tone.

Xerograph (1970s to present)

This generic term is now used for any kind of image produced by office photocopying machines. Xerography were popular with some artist in the 1970s and 80s, when there was considerable interest in 'alternative' and non-silver process."



.

Referências Bibliográficas

•

Referências Bibliográficas

BADGER, Gerry. *The Genius of Photography How photography has changed our lives*, BBC, Quadrille Publishing, Londres , 2007. ISBN 9781844006090.

BALTAZAR, Maria João. *O Olhar Moderno: A Fotografia enquanto Objecto e Memória*. Matosinhos: Edições ESAD, 2009. ISBN 9789729830358.

BARBOSA, Conceição. *Manual Prático de Produção Gráfica*. Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2004. ISBN 9789897160387.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2012. ISBN 9789724413495.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 9789724415758.

BENSON, Richard. *The Printed Picture*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2008. ISBN 9780870707216.

BOUTIN, Christophe. FORRESTER, Louise. *Independent Art Publishing*, Disponível em http://www.afterartnews.com/84_'independent-art-publishing'-an-interview-with-christophe-boutin-by-louise-forrester/ (consultado em: 7 de Agosto de 2015).

CAFFIN, Charles. *Photography as a Fine Art*, 1901, Disponível em <http://www.photogravure.com/blog/> (consultado em: 2 de Junho de 2015).

D'AIRES, Nelson. *Erosão*, 2013, Disponível em <http://www.nelsondaires.pt/projects/erosao/> (consultado em: 17 de Agosto).

FOAM. *Issue #37, William Klein*, Foam Magazine, Amesterdão, 2014. ISBN 9789070516321.

HIMES, Darius. *DIY (Visits Chicago): Photographers and Books*. Disponível em http://www.davidparker.name/resources/130906_DIY_brochure.pdf (consultado em: 5 de Agosto de 2015).

HIMES, Darius D. e MARTIN Lesley A. *The Fine Art of Making Things. The Photobook Review 05*, Nova Iorque: Aperture, 2013. Disponível em <http://www.aperture.org/pbr/fine-art-making-things-1/> (consultado em: 4 de Agosto de 2015).

HIMES, Darius D. e SWANSON, Mary Virginia. *Publish Your Photography Book*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2011. ISBN 9781568988832 (consultado em: 6 de Agosto de 2015).

HOCHULI, Jost. KINROSS, Robin. *Designing books: practice and theory*, Hyphen Press, Londres, 2007. ISBN 0907259235.

JOBNEY, Liz. *Why photobooks are booming in a digital age.* Disponível em <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/be1fd978-bceb-11e4-a917-00144feab7de.html#slide0> (consultado em: 3 de Agosto de 2015).

LECLAIR, Larissa e HIMES, Darius. *A Survey of Documentary Styles in Early 21st Century Photobooks.* Washington, DC: Indie Photobook Library, 2010, Disponível em disponível em <http://www.indiephotobooklibrary.org/2012/11/exhibition-catalog-for-a-survey-of-documentary-styles-in-early-21st-century-photobooks/>

MAGNUM. Book - *The Bikeriders*, Danny Lyon, disponível em <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R922LLR> (consultado em: 14 Julho de 2005).

MARTH, Eric. *Printing American Photographs*, Disponível em http://www.ahornmagazine.com/issue_9/essay_evans_marth/essay_evans_marth.html (consultado em: 5 de Junho de 2015).

MARTIN, Lesley. *Publisher's Note in The PhotoBook Review.* Aperture Foundation, Inc. Issue 01. Nova Iorque, 2011. ISSN 21657645.

MARTIN, Lesley in BROOK, Pete. *Take It From a Publishing Pro: The Photobook Format Is Up for Grabs*. Disponível em <http://www.wired.com/rawfile/2013/11/lesley-martin-aperture/all/> (consultado em: 11 de Agosto de 2015).

NORDSTRÖM, Alison. *The Woodburytype - Photographic Processes Series - Chapter 9 of 12*, George Eastman House. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cOqsaCu-yw> (consultado em: 27 de Maio de 2015).

OSTERMAN, Mark. *The Platinum Print - Photographic Processes Series - Chapter 7 of 12*, George Eastman House. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5AmIr9xLxIk> (consultado em: 27 de Maio de 2015).

PARR, Martin and BADGER, Gerry. *The Photobook: A History, Volume I*. Londres: Phaidon Press, 2004. ISBN 9780714842851.

PARR, Martin and BADGER, Gerry. *The Photobook: A History, Volume II*. Londres: Phaidon Press, 2006. ISBN 9780714844336.

PARR, Martin and BADGER, Gerry. *The Photobook: A History, Volume III*. Londres: Phaidon Press, 2014. ISBN 9780714866772.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012. ISBN 9789897220586.

SOTH, Alec. *The Current State of PhotoBook*. NY, 2013. Disponível em <http://www.aperture.org/blog/alec-soth-the-current-state-of-the-photobook-video/>. (consultado em: 11 de Agosto de 2015).

TSCHICHOLD, Jan. *Consistent Correlation Between Book Page and Type Area*, WA: Hartley & Marks, 1991. Disponível em <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/jantschichold.pdf> (consultado em: 10 de Agosto de 2015).

WETZEL, Gereon. ADOLPH, Jörg. *How to Make a Book with Steidl* (DVD), Steidl/DocCollection, Göttingen , 2012.

YOUNG, Sherman. *The Book is Dead (Long Live the Book)*. Disponível em <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-March-2008/carter.html> (consultado em: 4 de Agosto de 2015).

WHATEVER HE WAS ASKED,
MASTER GUTEI SIMPLY
STUCK UP ONE FINGER



•
Anexo

•
Conversa om
André Príncipe

•

Pensar o trabalho num livro condiciona e força a pensar a natureza do trabalho?

É mais do que condicionar. Eu, hoje em dia, em geral, mais do que uma exposição, um slideshow ou uma instalação, o livro desde o momento em que começo a fotografar, o livro é o momento final do trabalho ou o recipiente final do trabalho. Portanto, a ideia de livro com toda a sua progressão ou não progressão, conforme os livros, a estrutura circular ou progressiva, se será um livro grande, se será um livro curto, se será uma espécie de conto, uma coisa rápida como um fogo curto ou se será uma coisa muito extensiva. Esse pensamento do livro informa desde sempre a forma final do trabalho mas, ao mesmo tempo, sou bastante livre na forma como uso as fotografias, porque eu acho que as fotografias são imagens. Já usei a mesma fotografia em livros diferentes e não vejo porque é que não posso voltar a usar uma fotografia que usei num outro livro, numa outra situação. Publicar um livro, esse é o momento final do trabalho, não significa que aquilo não possa ser usado de outra maneira mais tarde.

Nas exposições é a mesma coisa, mas nas exposições há sempre um constrangimento grande de escala, do sítio, as exposições tendem a ser mais um compromisso e como os livros também tendem a ter mais folgo, serem maiores, eu consigo em geral resolver as exposições dentro de uma série de fotografias do livro. É bastante livre na verdade, posso pensar uma coisa só para fazer uma exposição mas, em geral, o que me preocupa mais, que me excita mais, aquilo a que dou mais importância são os livros. Os livros determinam muito a escolha da imagem.

As duas coisas existem em paralelo. Por acaso, estou mesmo agora a preparar umas imagens para um livro e este livro vai ter quatrocentas e tal imagens, nessas imagens, nem que eu tivesse o maior museu do mundo nunca iria fazer as quatrocentas, há umas que são apenas para o livro e que eu não iria imprimir.

Obrigando portanto a uma selecção mais restrita...

Em geral, a exposição é uma selecção mais restrita mas a verdade é que não há uma regra.

.

290

Enquanto editor, na Pierre von Kleist, sente que a auto-publicação tem elevado a “faísca” do livro de fotografia?

Eu acho que houveram coisas que mudaram, por causa do movimento da auto-edição, que é possível observar nos últimos anos por uma série de circunstâncias que se conjugaram. Por um lado, o digital e o facto de ser mais barato, de ser mais possível alguém auto financiar-se ou arranjar dinheiro, por outro lado, o poder vender pela net, poder fazer *crowdfunding's* ou poder ter um site e vender os livros lá, ou seja,

também uma distribuição independente. Antes a grande questão era mesmo a distribuição, não havia net, portanto, residia a questão: “como é que o teu livro era divulgado?”, “ias a uma loja e punhas lá?”. Em geral as lojas não aceitavam, porque trabalhavam com distribuidoras, ou seja, houve uma série de coisas e isso conjugou-se com o se ter escrito a história dos photobooks pela primeira vez e um crescente interesse nas escolas, porque com essas histórias é possível ensinar um pouco quais eram os livros antigos, houve uma série de interesse. O que é que eu acho agora que passaram esses anos? Houve uma exposição, feiras internacionais, encontros e desde logo passaram a haver muitos sítios de conversas e de trocas de livros.

Isto que eu te disse é uma coisa em si, isto “agitou as águas”, algumas pessoas saíram desse cenário e ainda continuam. Penso que nós não, a ideia de fazer livros antecede esse momento, fiz livros antes de ter a Pierre von Kleist, desde muito cedo. A ideia dos livros é anterior ao Gerry Badger e ao Martin Parr, por isso para nós não era bem isso, a ideia de livro estava lá à mais tempo, vimos um bocadinho antes disso, aprendemos com isso, crescemos com isso, mas não vimos daí.

Em termos de elevar a faísca, não realmente, porque o que acontece é que há vários primeiros livros, eventualmente segundos livros a sair, só que este modelo de auto-publicação e auto-distribuição, em geral,

não é sustentável. Consegues vender o teu primeiro livro, as primeiras quinhentas cópias, ou consegues arranjar dinheiro no crowdfunding porque é o teu primeiro livro e a tua tia vai comprar e as tuas tias todas vão comprar essas primeiras cópias e o teu amigo e o outro, etc. Mas as tuas tias não vão comprar o teu quarto livro, ou seja, esse sistema de alavanca para sair o primeiro é a rede principal, depois o próprio trabalho tem que ser comunicado para ser comprado por outras pessoas, o que também é relativamente difícil.

São muitos poucos os autores que tenham tempo, dinheiro e maneira de poder estar a trabalhar nas fotografias, editar o livro, distribuir o livro, recuperar o dinheiro, fazer outro e por aí fora, é uma coisa difícil de fazer. A outra coisa, na minha opinião, é que a ausência dos editores ou a ausência de uma regulação do mercado, por muito simplista que seja, porque nós não fazemos livros para o mercado mas a é verdade que temos de ser capazes de recuperar o dinheiro que investimos, por isso, há alguma obrigação de pensar: “será que há interesse neste livro?”, “será que este livro é economicamente viável?”, existe esse filtro. Quando os autores auto-publicam não estão minimamente a pensar se é economicamente viável porque há algo mais urgente, mais das fanzines, que é pôr o livro lá fora e penso que há, também, bastante pressa hoje em dia. O acto de publicar o livro, de ter um livro, de ter o seu primeiro fotolivro passou a ser uma coisa em si, é quase como para certos adolescentes

a ideia de perder a virgindade, não interessa com quem ou como, o que interessa é esta ideia de perder a virgindade como que o objectivo é publicar o livro, o primeiro livro, e eu acho que não deve ser assim. Não é apenas pôr um livro cá fora e “pronto, já fiz o meu primeiro livro”, não, o que interessa é o livro que tu achas que deves fazer naquela altura e acho que as coisas demoram tempo, principalmente na auto-edição, que quer dizer que o próprio editor também é o fotógrafo, ou o designer também é aquele que faz o conteúdo, demora bastante tempo. Penso que a auto-edição acelerou os tempos em que se trabalha num corpo de trabalho e se publica o trabalho, acelerou de certeza o número de publicações que estão a ser feitas, são muitas mais mas não me parece que são muitos os livros que vão ficar. Vê-se muito do mesmo e vê-se muitos livros que leva pensar que se tivessem sido feito com mais tempo, com mais pensamento, esperar mais uns anos, talvez fosse melhor...

Realizar e esperar para mais tarde voltar a investir nos projectos. Mesmo agora é possível ver nas redes sociais, já há grupos de livros de fotografia, nos quais é possível aderir aos grupos e parece haver toda uma comunicação que acelerou o processo. Quando anteriormente, os autores tinham de realizar o trabalho e cativar o interesse por parte das grandes editoras, como a Aperture, Steidl, etc. E caso não existisse esse interesse, a grande maioria não teria fundos para publicar os seus próprios trabalhos...

Sim, a Aperture e a Steidl são bastante grandes e fazer um livro na Steidl tens de vir recomendado de alguém, é assim um sistema também relativamente iniciático. Não acho mal que hajam editoras mais pequenas que arrisquem um pouco, tem de haver e há-de haver, porque a selecção é mais ou menos natural, tem de haver um meio termo. Penso que esses circuitos e as listas do ano e todo esse circo que agora estou sempre a ver, agora está muito na moda como sabemos, leio artigos de espanhóis, brasileiros, mexicanos, ingleses e não consigo deixar de sentir uma tal superficialidade naquilo. As pessoas estão sempre à procura da nova novidade mas eu não acho que isso seja interessante, eu sei mais ou menos fazer livros “espertinhos” que são cheios de truques e novos, mas eu quero fazer livros mais clássicos de alguma maneira. Falando de fotolivros, vamos pensar que o que interessa principalmente são as fotografias, há toda uma maneira de fazer o livro mas não nos podemos esquecer das fotografias.

Relativamente sobre o que falava à pouco, sobre conseguir recuperar o dinheiro, essas novas editoras talvez se arrisquem um pouco mais que grandes editoras, estas novas editoras que apresentam o seu trabalho em pequenas feiras ou mesmo feiras como a de Paris (Paris Foto) ou Nova Iorque (NY Art Book Fair), talvez as coisas novas surjam mais daí...

Sim, mas repara que as grandes editoras estão presentes nessas feiras, por exemplo, disseste a de Paris e Nova Iorque, são as duas maiores feiras do mundo para livros de fotografia. Nessas feiras está toda a gente, desde a Aperture, da Steidl à Taschen se for preciso, até autores, até o Erik van der Weijde (4478zine) ou mesmo um só autor com a sua banca, com os seus livros. As feiras são claramente um bom momento para se ver, para se cruzar, para se vender livros, há a comunidade que compra livros, há as livrarias, etc, e depois é uma questão de selecção natural quase. Penso que as coisas não se devem fazer logo, demora algum tempo, estes livros que vês, a Cristina de Middel, ou sei lá, os livros que ficaram nas listas. Tu vês isso facilmente na história do cinema, qual foi o filme que ganhou o Cannes, já para não dizer os Oscars que não interessa, mas os filmes que ganharam o Cannes, Veneza e Berlim em 1974, não ouvi falar... 1974, filmes que o Fassbinder fez, que o Goddard fez, esses sim continuam a ser vistos, a coisa tem de ser pensada assim também.

Sim, irá sempre haver a tal selecção natural...

Entre as coisas que são editadas e não editadas?

Não, entre aquelas que ficam e as que não ficam, as que serão recordadas e aquelas que não.

Exacto, tu podes fazer pouco em relação a isso, nós temos o maior exemplo disso, o *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, que é absolutamente paradigmático em relação a esta conversa que estamos a ter. Nós agora estamos à espera, para a semana vem a terceira edição, que vai ser editada novamente, é um livro que saiu em 1959 e não vendeu mais de cinquenta cópias, foi um *flop* absolutamente gigante, levou à perda dinheiro, houve desinteresse até 1982 vê lá. De 1959 a 1982, quando as trezentas cópias de fascículos que tinham ficado nuns caixotes foram encadernadas outra vez, foi novamente feita uma exposição sobre aquele trabalho e aí essas trezentas cópias circularam pelo estrangeiro e foram responsáveis pela fama que o livro atingiu nos anos 1990 até à nossa re-edição. É um livro em que há uma unanimidade incrível, tanto em Portugal como no estrangeiro, o quão importante, o quão incrível é o livro mas tudo isso demorou vinte e três anos nos quais o livro não vendeu cinquenta cópias.

Há coisas que são justas e livros que têm a sua reputação, fotografos e é justo e acontece muito rapidamente, em tempo real, enquanto que

há outros que são muito lentos ou que nem sequer pegam por alguma razão mais ou menos de circunstâncias de poder, de *timing*, a sorte também tem muito a dizer aí. Aquilo que nós, enquanto editora, de um país periférico, fazemos para nos defender é realizar os livros em que realmente acreditamos, livros que nós achamos que vão durar...

E, ainda relativamente ao livro do Victor Palla e do Costa Martins que vai ser re-editado. É essencial um interesse por parte da comunidade consumidora mas é quase como o António Sena outrora escreveu, algo como “não pode haver uma cultura fotográfica portuguesa, sem uma cultura prévia da história”...

Sim, claro, e isso é uma das razões pela qual fizemos ainda a terceira edição, precisamente porque acreditamos que a nossa edição provou que há um enorme interesse, tanto nacional como internacional, no livro. A prova é que nós na altura tínhamos dez vezes menos a estrutura que temos agora, dez vezes menos lojas, dez vezes menos conhecidos e com a estrutura amadora que tínhamos conseguimos vender duas mil cópias em menos de um ano, um livro que custa noventa euros, comprovando esse interesse. Durante estes quatro anos, entre essa edição e agora com o livro esgotado, continuamos constantemente a receber pessoas a querer comprar o livro, a perguntar pelo livro.

Verificámos que continuava a haver um largo interesse no livro e pensámos: “se há interesse, porque não fazer o livro?”, é sempre um risco, caso fizéssemos quatrocentas cópias sabíamos que ia vender mas fazemos sempre mais. Existe sempre aquela questão: “continua a haver interesse, mas não é uma coisa que se esgota passado oito mil, será que há mais oito mil pessoas que gostam disto no mundo ou não?”, não sabemos bem responder a isso. No entanto, já produzimos para vendas e temos alguns sinais de que pelo menos uma parte bastante significativa da edição vai correr bem e vai encontrar rapidamente o seu espaço.

*Agora de um lado mais técnico, enquanto editores, quais
• são os métodos de produção gráfica usados e porquê?*

298

Nós apenas fizemos *offset*, todos os nossos livros são impressos em *offset*. Porquê? Porque tem a haver com uma série de contas que fazemos, com o tempo que nós temos. Eu não tenho muito tempo disponível, faço filmes, sou fotógrafo, o Zé (José Pedro Cortes) é fotógrafo e fazemos a nossa própria distribuição, temos muitas coisas que fazer, portanto quando vamos trabalhar num livro, até agora, achamos sempre que queremos o máximo de ambição para esse livro e esse é um livro *offset*.

A qualidade continua a ser diferente e também porque o *offset* obriga psicologicamente, tem esta coisa que economicamente não compensa

fazer cópias para baixo de trezentos exemplares, porque a cópia iria ficar muito cara por unidade, portanto, quando vamos fazer um livro o mínimo é trezentos e o máximo, até agora, foram dois mil. Porém, podemos pensar “vamos fazer um livro um bocado mais rápido”, um bocado como os meus das pautas, grafados, com menos fotografias mas isso é um livro de trezentos ou quinhentos exemplares. O *offset* é uma maneira de nos balizar na ambição para o livro e depois é a questão da qualidade, não quer dizer que a gente não faça umas fanzines em digital umas vezes mas para mim isso é mais experimentar, querer fazer uma coisa rápida. Os livros ainda são em *offset* e será assim, para já.

No seguimento da edição física do livro, quais são papéis, os acabamentos mais usados...

•
299

Depende dos livros, os autores e o livro é que determinam isso, a sensibilidade dos autores conjugada com a nossa. É necessário lembrar a importância em que nós estejamos satisfeitos com o livro mas é tão ou mais importante que o autor se reveja na visão do livro, afinal ele é o autor. Nós estamos a ajudar a “parir”, em geral, há logo uma bifurcação grande que é a primeira coisa quando falamos de papéis, que é se o papel deve ter um feeling fotográfico e deve ser um papel que oferece o máximo de qualidade para a reprodução fotográfica, porque é isso que o livro também quer fazer, a optimização de uma reprodução fotográfica.

Às vezes, há certos livros como o meu *Tokyo Diaries*, por exemplo, em que as fotografias não foram pensadas para serem fotografias mas *stills* de um filme e, portanto, eu queria que o livro reforçasse esse carácter mais como se fosse um plano de um filme ou uma unidade narrativa, e menos dizer “isto são fotografias”. Escolhi um papel muito mate e muito não fotográfico, um papel que tem mais a ver com um jornal ou uma revista, para acentuar este lado menos fetichista de máxima da melhor reprodução fotográfica e puxar o livro para um outro tipo de objecto. Em geral, os livros são mesmo livros de fotografias e essa escolha tem a ver com papéis que respondam bastante bem à impressão e depois há os toques de sensibilidade conforme os autores. Nós achamos que em Portugal, em geral, há um erro típico dos designers e dos fotógrafos que é a gramagem muito alta, é também necessário ter em conta o índice de mão mas há uma tendência para cartonar muito os livros, porque é fotografia...

O que obriga a uma leitura mais pausada e pesada...

Exactamente e a encadernação fica muito mal feita porque a pressão está errada e o livro não abre bem, não fecha bem, torna-se muito rígido. Tendemos a trabalhar entre 120g/m²–130g/m², tentando puxar o índice de mão um bocado para dar alguma substância, trabalhamos com Gardapat, Tatami, Novatech...

Por exemplo, caso o livro seja impresso em *fullbleed* quer dizer que a página está a ser impressa na sua totalidade, que há uma área da fotografia que está a ir à encadernação. É necessário saber que aquilo não pode levar verniz, porque este vai reagir com a cola e outra coisa importante nos livros *fullbleed* é que os livros têm de abrir muito bem para que a fotografia possa ser bem vista e a maior parte dos livros feitos em Portugal fazem logo aquele som “crack”, são livros que oferecem resistência. É necessário abrir um livro e estar confortável, o livro prestar-se à leitura, página a página e não ser rígido, não estalar e não nos apresentar o chamado *v-effect* — quando as páginas não ficam planas.

*É quase como vermos um filme e o ecrã apresentar
algum tipo de problema que nos interrompe
sistematicamente...*

•
301

Claro que é, então o livro é precisamente isso, não é? A encadernação é um elemento absolutamente fundamental. Havia uma discussão relativamente a um livro que é, imagina por exemplo, um envelope com cento e cinquenta fotografias lá dentro, sequenciadas e numeradas, é um livro ou não? Se é um livro, é um livro que não está encadernado, com folhas soltas, mas podes dizer “não é um livro”, porque é precisamente a encadernação que faz com que seja um livro. E por isso, o quanto importante a encadernação é para o livro? É fundamental, até é possivelmente o que define o facto de ser um livro.

•

Agradecimentos

Este projecto de dissertação é dedicado ao meu avô Manuel Pimentel.

Agradecimentos no desenvolvimento do projecto *Contributo para a Compreensão dos Meios de Produção Gráfica no Livro de Fotografia*:
Professor Doutor José Carneiro — Professor Doutor Eduardo Aires
— André Cepeda — André Príncipe — Bárbara Nogueira — Filipa
Ferreira — Carmo Cardoso — Carlos Fonseca — Francisco Pereira —
Gustavo Baía — Rita Sá Couto — Dário Cannatà — Daniela Correia
— Fábio Gomes.

Um especial obrigado à minha família, à minha namorada e amigos
já acima referidos, que acompanharam e apoiaram o desenvolvimento
deste projecto.

Cólofon

Título

Contributos para a Compreensão dos Meios de
Produção Gráfica em Livros de Fotografia

Autor

André Pimentel Santos

Fonte Tipográfica

Ines — *Light*, *Light Italic* e *Roman*

Papel

Primeiro e Último Caderno — *Renova Print* 240 g/m²

Miolo — *Arctic Paper Pure White* 115 g/m²

Sobre-Capa — *Condat Silk* 240 g/m²

Impressão

Norcópia — Porto, Portugal

5 Exemplares

Setembro de 2015

Este projecto de investigação pretende contribuir para a compreensão dos meios de produção gráfica no livro de fotografia. Assente numa perspectiva teórica, esta dissertação procura analisar e estudar a evolução histórica do livro de fotografia aliado à evolução dos processos de impressão.

Esta dissertação pretende identificar processos de produção usados ao longo da história dos livros de fotografia. Recorrendo a uma análise técnica e histórica, este estudo foca-se na identificação tecnológica de processos de produção editorial e na forma de como contribuíram para o entendimento da reprodução da fotografia em livros. Partindo da análise à literatura existente sobre o tema, assim como outras fontes de informação consideradas relevantes, como vídeos, entrevistas, informação disponível na *internet*, pretende-se construir uma opinião informada e fundamentada sobre a relação entre as duas áreas, os processos de produção gráfica e o livro de fotografia.

É construída uma análise desde o aparecimento dos primeiros livros de fotografia até à contemporaneidade, enquadrando as publicações ao longo de um percurso histórico juntamente com os métodos de reprodução de imagem aplicados à sua produção. Cada processo identificado está acompanhado de uma apresentação visual de imagens exemplificativas deste mesmo estudo. Esta análise pretende criar uma descodificação desta relação, entre textos e opiniões analisadas durante o processo de investigação sobre a evolução das duas matérias.